STEVEN SPIELBERG DIGITAL YIDDISH LIBRARY
NO. 03017

TEATRALYA

Abraham Teitelbaum

NATIONAL YIDDISH BOOK CENTER
AMHERST, MASSACHUSETTS

NATIONAL YIDDISH BOOK CENTER
AMHERST, MASSACHUSETTS
413 256-4900 | YIDDISH@BIKHER.ORG
WWW.YIDDISHBOOKCENTER.ORG

•

MAJOR FUNDING FOR THE
STEVEN SPIELBERG DIGITAL YIDDISH LIBRARY
WAS PROVIDED BY:

Lloyd E. Cotsen Trust
Arie & Ida Crown Memorial
The Seymour Grubman Family
David and Barbara B. Hirschhorn Foundation
Max Palevsky
Robert Price
Righteous Persons Foundation
Leif D. Rosenblatt
Sarah and Ben Torchinsky
Harry and Jeanette Weinberg Foundation
AND MEMBERS AND FRIENDS OF THE
National Yiddish Book Center

•

The *goldene pave*, or golden peacock, is a traditional symbol of Yiddish creativity. The inspiration for our colophon comes from a design by the noted artist Yechiel Hadani of Jerusalem, Israel.

The National Yiddish Book Center respects the copyright and intellectual property rights in our books. To the best of our knowledge, this title is either in the public domain or it is an orphan work for which no current copyright holder can be identified. If you hold an active copyright to this work – or if you know who does – please contact us by phone at 413-256-4900 x153, or by email at digitallibrary@bikher.org

אברהם טײטעלבױם

טעאַטראַליאַ

פאַרלאַג „יאַטשקאָװסקיס ביבליאָטעק"

װאַרשע—ניו־יאָרק 1929

PRINTED IN POLAND

Copyright by Abraham Teitelbaum
New-York 1929.

A. TEITELBAUM : THEATRALIA
Bibljoteka Jaczkowskiego

Druk. W. Goldszryft, i S-ka, Pawia 44.

הקדמה

אויף דעם וויסטן אַמעריקאַנער-יידישן טעאַטער-באָדן איז אַברהם טייטעלבוים אַ „ווייסע קראָ", אַ זעלטענע דערשיינונג.

פֿון בארוף אַ יידישער שוישפּילער — געפֿינט נאָך טייטעלבוים צייט אויף ערנסטע פֿאָרשונגס-אַרבעטן אויפֿן געביט פֿון טעאַטער. אים אינטערעסירן די מאָדערנע ריכטונגען אין טעאַטער, ער איז תּמיד אַ תּלמיד, וואָס לערנט זיך פֿון פֿרעמדע, און מיט גרויס עקשנות און אויסדויער באַמיט ער זיך איינפֿלאַנצן אין דעם יידישן טעאַטער-גאָרטן די שיינע בלומען, וואָס וואַקסן ביי „זיי", ביי די גויים.

אברהם טייטעלבוים איז נישט נאָר אַ שוישפּילער, וואָס האָט ליב טעאַטער, ער איז אין טעאַטער פֿאַרליבט. דאָרטן לעבט ער זיך אויס נישט נאָר אַלס אַ פּראָפֿעסיאָנעלער מענטש, נאָר אַלס אַ מענטש, וואָס זוכט טיפֿע עמאָציעס, העכערע איבערלעבענישן.

טעאַטער איז זיין וועלט, זיין אַטמאָספֿערע. אין טעאַטער לערנט ער זיך, פֿאַרטיפֿט זיך, געפֿינט זיך.

פֿאַר טייטעלבוים איז טעאַטער אַ גרויסע לאַבאָראַטאָריע, וווּ דורך פֿאַרשידענע קאָמבינאַציעס פֿון וואָרט, ריטם, קלאַנג און פֿאָרם, שאַפֿט מען נייע, פֿאַרכּישופֿטע וועלטן.

אָפֿטמאָל ברענט אין אים דער פֿייערדיקער באַגער אַליין צו שאַפֿן די דאָזיקע וועלטן. זענען אָבער די אומשטענדן, ליידער,

נישט אלעמאל גינסטיק פאר א יידישן ענטוזיאסט פון טעאטער. און אנשטאט דורכפירן פראקטיש, אנשטאט פארווירקלעכן זיינע ברייטע און באגרינדעטע טעאטער-פראיעקטן — מוז זיך טייטעלבוים באגרענעצן מיט אויפצייכענען זיי, מיט באשרייבן.

א מענטש מיט א ברייט טעאטער־וויסן, אלעמאל געשעפט פון ערשטן, ריכטיקן מקור — איז טייטעלבוים ביסלעכווייז געקומען צו דעם געדאנק, אז מען דארף אט דאסדאזיקע אומרויקע, צאפלדיקע וויסן ארויסברענגען פון זיך און עס צוגענגלעך מאכן דעם יידישן לייענער, דעם אינטעליגענטן טעאטער-באזוכער.

אזוי איז טייטעלבוים דער שוישפילער, דער לייענער פון דער טעאטראלישער ליטעראטור און דער נאכטראכטער איבער טעאטער-פראבלעמען — געקומען צו דער ליטעראטור.

זיינע ארטיקלען האבן אלעמאל געצויגן די אויפמערקזאמקייט פון דעם בעסערן לייענער און פון דעם אינטעליגענטן טעאטער-באזוכער.

אין די דאזיקע ארטיקלען, געשריבן נישט סתם אין דער וועלט אריין, נאר אין שייכות מיט די אקטועלע טעאטער-געשענישן, ווי, למשל, די גאסטראלן אין ניו-יארק פון ריינהארדס טעאטער, פון „הבימה" א. א. האט זיך פאר אונז אנטפלעקט א מענטש מיט א ברייטן, קריטישן פארנעם; א שרייבער, וואס שיט נישט מיט קיין מליצה, נאר באמיט זיך יעדן ענין אנאליזירן און דערקלערן גרינדלעך, קלאר און מאטיווירט.

טייטעלבוימס כאראקטעריסטיקן פון אזעלכע יידישע שוישפילער, ווי יעקב אדלער און דוד קעסלער זענען מוסטערהאפטע, גרינטלעכע טעאטראלאגישע ארבעטן.

זיינע זכרונות איבער אסתר רחל קאמינסקא אדער סעם אדלער זענען א וויכטיקער צושטייער צו דער געשיכטע פון דעם נייעם יידישן טעאטער.

אין זיינע כאראקטעריסטיקן פון יידישע אקטיארן ברענגט טייטעלבוים ארויס, דאס וועזנטלעכע, דאס קערנדיקע, וואס איז וויטיק, כדי צו פארשטיין דעם דאזיקן אקטיאר.

ער מיידט אויס דאס אנעקדאטישע, דאס צופעליקע, וואס

וואָלט אפשר געמאכט די אַרטיקלען לעבעדיקער, אָבער אים גייט אַ נאָר איין זאַך: אויסשיילן פון אַ לעבנס-געשיכטע פון אַ יידישן אקטיאָר דאָס אקטיאָרישע, זיין ביישטייער פאַרן טעאַטער, שילדער די רעזשי, די טעכניק, דאָס פּובליקום און בכלל די שוישפּילערישע סביבה, אין וועלכער אַ אדלער, קעסלער אָדער אַ קאַמינסקע האָט געאַרבעט.

אמאָל שטערט טייטעלבוימען דער ענטוזיאַזם ריכטיק אָפּצושאַצן דעם מענטשן אָדער די סביבה. דאָס איז, אָן ספק, אַ חסרון. אָבער מען זעט, אַז טייטעלבוים באַפרייט זיך ביסלעכווייז פון דעם דאָזיקן ענטוזיאַסטישן צוגאַנג צו פּראָבלעמען און צו מענטשן.

אין מאַנכע אַרבעטן איז טייטלבוים זייער קריטיש און לאָזט זיך נישט פאַרפירן פון איבערגעטריבענע שבחים, מיט וועלכע אַנדערע טעאַטער-שרייבער באַטיילן די זעלבע אָביעקטן, וועגן וועלכע ער שרייבט.

זיין אַרבעט איבער מ אַ ק ס ר יי נ ה אַ ר ט צייכנט זיך אויס מיט אַ פיינעם אַנאַליז און אַן אָביעקטיוון אָפּשאַצן פון דער טעטיקייט פון דעם גרעסטן דייטשישן רעזשיסאָר.

אין זיין אַרטיקל איבער ב ר ו ך אַ ר נ ס אָ ן איז ריכטיק אַרויסגעבראַכט געוואָרן דאָס וועזנטלעכע און דאָס אָריגינעלע אין דער שאַפונג פאַרן טעאַטער פון דעם באַגאַבטן יידישן דעקאָראַטאָר.

וועגן וו אַ כ ט אַ נ ג אָ ו ן זאָגט טייטעלבוים זייער ריכטיק אַז ער האָט „ראַציאָנאַליזירט די עמאָציע און דיסציפּלינירט דאָס געפיל".

עס איז אוממעגלעך אין אַ קורצער הקדמה אָנצוווייזן אויף אַלע טרעפנדיקע באַאָבאַכטונגען און פיינע אַנאַליזן אין טייטלבוימס טעאַטער-אַרטיקלען.

זיינע אַרבעטן פאַרדינען געלייענט צו ווערן. דער לייענער וועט דאָ געפינען מאַטעריאַל און אינפאָרמאַציע געשעפּט פון ערשטן קוואַל. צאַנאַליזן און כאַראַקטעריסטיקן געשריבן פון אַ מענטשן, פאַר וועמען טעאַטער איז דער אָפענער סוד, און וועלכער קאָן אַרויס-

ברענגען די וויכטיקסטע פראָבלעמען פון מאָדערנעם טעאַטער — פיין און אינטערעסאַנט.

אויך דער פאָרשער פון דעם נייעם יידישן טעאַטער וועט זיך נישט קאָנען באַגיין אָן טייטעלבוימס בוך. ער וועט דאָרטן געפינען דעם ריין טעאַטראַלאָגישן מאַטעריאַל וועגן די גרויסע מייסטער פון דער יידישער בינע, וואָס איז ביז איצט אין ערגעץ נישט פאַר-פיקסירט.

דערפאַר דאַרף אַזאַ בוך, ווי טייטעלבוימס „טעאַטראַליאַ" שטאַרק באַגריסט ווערן פון יעדן איינעם, וואָס האָט אַן אינטערעס פאַר טעאַטער בכלל, און פאַר יידיש טעאַטער בפרט.

ד"ר יעקב שאַצקי

אסתר רחל קאַמינסקאַ

אסתר רחל קאַמינסקאַ — אַ הויכע, שלאַנקע פיגור. אַ פיין געבויטער קאָפּ. ווייכע, איידל־גראָליכע האָר. צאַרטע, קלוג־וויסנדיקע ליפּן. מאַמעדיק לאַשטנדיקע און גלעטנדיקע אויגן. און איבערן גאַנצן פּנים איז צעגאָסן אַזאַ האַרציקער, ליבער שמייכל. אפשר דער ערלעכסטער און נשמהדיקסטער שמייכל וואָס איך האָב ווען באַגעגנט ביי אונזערע בינע-מענטשן. ווייל— אפשר די איידלסטע און מענטשלעכסטע, די פיין פילנדיקסטע און נישט-פּאַרשטעלטסטע צווישן אַ גאַנצן דור יידישע שוישפּילער, איז געווען אסתר רחל קאַמינסקאַ.

איך קאָן זיך נישט דערמאָנען קיינעם אויף אונזער בינע פאַר די לעצטע צוואָנציק יאָר, וואָס האָט אַרויסגערופן צו זיך אַזויפיל ליבע, אמתע פאַרערונג און באַוווּנדערונג צווישן די בינע-קאָלעגן, ווי אסתר רחל קאַמינסקאַ — די „מאַמע" פון דער יידישער בינע אין רוסלאַנד.

מאַמע האָבן מיר זי גערופן, כאָטש זי האָט יונגער געוואָלט זיין, און איז געווען גיכער אַ צאַרטע, עלטערע שוועסטער. אַ מיטשטיפערין און מיטלאַכערין. אַ ליבע, עלטערע חברטע, וואָס האָט מיטגעלעבט און מיטגעפילט מיט אַלע די, וואָס האָבן געהאַט דאָס גליק צו זיין לעבן איר. אַן איבערגעגעבענע פריינדין, וואָס האָט קיינמאָל קיינעם נישט געלאָזט פילן איר גרויסקייט און וויכטיקייט, כאָטש זי איז געווען די אומגעקרוינטע קעניגין פון דער יידישער בינע פאַר די לעצטע דריי צענדליק יאָרן.

א שטענדיק ־ונטערע און לעבנס־לוסטיקע האָט זי תמיד אריינגעבראַכט פרייד און אויפהייטערונג צווישן אַלע די, וואָס האָבן זי אַרומגערינגלט. זי — ווערענס לעבן איז אינערלעך געווען צעריסן; וואָס האָט בײַ דער גאַנצער ליבע און אויפמערקזאַמקייט, מיט וועלכער מ׳האָט זי באַשאָנקען, פאָרט גע־האַט געגנוג סבות צו ליידן אינדערשטיל.

זעלטן ווער פון די יידישע שױשפּילערין, אויף אונזער בינע האָט זיך געקאָנט באַרימען מיט אַזויפיל ברייטער און אמת־האַרציקער אנערקענונג, ווי אסתּר רחל קאַמינסקאַ. פאַר א צייט לאַנג איז זי געווען דער צענטער פון אויפמערקזאַמקייט און פאַרערונג אין דעם קולטורעל־יידישן לעבן. אָבער נאָך זעלטענער איז ווער אַזוי שטאַרק נישט דערשאַצט און גע־קריוודעט געוואָרן, ווי זי.

ווי ס׳איז דער פאַל מיט כמעט אַלע גרויסע „ליבלינגע פון די געטער״, איז איר גורל געווען א געמיש פון גרויסע, גליק־ברענגנדיקע דערפאָלגן צוזאמען מיט טיפן טראַגיזם. און אפשר דער טראַגישסטער פאַל, וועלכן זי האָט טיף געפילט, און קינסטלעריש אַ סך צוליב אים געליטן, איז געווען —

אירע יונגע יאָרן, די בליונג־צייט פון איר גרויסן טאַ־לאַנט, האָט זי פאַרוועגדט אויף די פּערשידנסטע „חנהלע די נייטאָרנס״, „מישקע און מאַשקעס״ און „בעל־תשובהס״. אירע קינסטלערישע „פליטער־וואָכן״, האָט זי געמוזט פאַרברענגען אין די טרויעריקע, שלעכט־באַלויכטענע סטאַדאָלעס פון די פייערלעשער — די איינציקע טעאַטער־געביידעס אין די מער־סטע קליינע פּויליש־רוסישע שטעטלעך. אָדער אין די לייווג־טענע בוידן — די איינציקע טראַנספּאָרטירונג־מיטלען צווישן איין שטעטל און אַ צווייטס, וואָס יידישע אַקטיאָרן האָבן זיך דעמאָלט געקאָנט פאַרגינען. אַ צייט אַזאַ געווען דעמאָלט אין יידישן טעאַטער. און ערלעך און בראַוו, מיט ליבע און יוגנט־לעכן פייער, האָט אסתּר רחל קאַמינסקאַ מיטגעמאַכט יענע צייט. דאָס בעסטע פון איר טאַלאַנט און דאָס ליבסטע פון איר

הארץ, האָט זי געשאָנקען אָט יענע טויזנטער נאַיווע, קליינשטעטלדיקע צוהערער אירע, וועלכע האָבן אפילו נישט תמיד קיין שכל געהאַט זי צו באַלוינען מיט אַ טרוקענעם בייגל, אָדער ערגעץ-ווו דעם קאָפּ אוועקצולייגן.

און אָט קומט די אויפלעבונגס-צייט אויף דער יידישער בינע. עס עפענען זיך נייע צענטרען, ווו מען דערלויבט ווידער צו שפּילן יידיש-טעאַטער. דער יידישער באַוווסטזיניקער אַרבעטער, צוזאַמען מיטן יידישן אינטעליגענט, הויבן ביסלעכווייז אָן אַריבערצוטרעטן די שוועל פון דעם ביז איצט אין חרם געלעגענעם יידישן טעאַטער. עס הייבן אָן אָנצוקומען פון אַמעריקע די ערשטע מענטשלעכע פּיעסן פון יידישן רעפּערטואַר. די פּיעסן פון גאָרדין, קאָברין און פּינסקי. עס הייבן זיך אויך אָן אַריינצורייסן נייע וועלטלעכע טענער פון דעם איבסן, סטרינדבערג און זודערמאַן רעפּערטואַר. צענדליקע דראַמאַטישע געשטאַלטן רייסן זיך צום לעבן. צענדליקע טעאַטער-פיגורן וואַרטן אויף דער יידישער גרויסער אַרטיסטין, וואָס זאָל קומען און זיי געבן פלייש און בלוט און אַ קינסטלערישע נשמה.

דער אויסוואַל פאַלט איינשטימיק אויף אסתּר רחל קאַמינסקאַ. זי באַזיצט געבוג דראַמאַטישע קראַפט, קינסטלערישע אינטואיציע און בינע טעמפּעראַמענט, כדי אויפצושטורעמען די געמיטער ביי די צושויער. אָבער — אסתּר רחל איז שוין דעמאָלט אַריבער אירע שענסטע יאָרן. זי איז שוין נישט מער די פרישע, צאַרטע, מיט אַלע חנען פון דער יוגנט שפּילנדיקע שוישפּילערינס און פּאַסט זיך שוין פיגורלעך נישט צו די מערסטע פון די דעמאָלט אַזוי ליבע העלדינס.

אויף אַן אַנדערער, נישט יידישער בינע, וואָלט עס איר קאַריערע נישט געשטערט. אין דעם אומות-העולמדיקן רעפּערטואַר, זענען דאָ גענוג ראָלן, וואָס וואָלטן געווען ווי געמאָסטן פאַר איר טאַלאַנט. אָבער ביי אונזער באַגרענעצטקייט, איז דאָס געווען אַ קינסטלערישער אומגליק.

האָט זי טאַקע געשפּילט „חאַסיע די יתומה", „נאָראַ", אסתּרקע אין דער „שחיטה" מיט אַזויפיל אינערלעכער קראַפט, מיט אַזאַ טיפער איבערצייגונג און אזא זעלטענעם אויסדרוק, וואָס האָט באַצוווּנגען און אויפגעשטורעמט די קאַלטסטע הערצער, אָבער שטרענגערע טעאַטער-מבינים האָבן שטילערהייט נישט געקאָנט שלום מאַכן מיט איר שוין נישט יונגער פיגור. זי האָט עס געפילט און, ווי געזאָגט, שטילערהייט אַ סך געפּיטן דערפון.

דערפאַר אָבער איז זי אין די עלטערע ראָלן פון איר רעפּערטואַר, ווי „מירעלע אפרת"; „ראָניע די פּאָטשטאַרקע"; פּינסקיס „מוטער", געווען נישט צום פאַרגלייכן. אין די ראָלן האָט זי זיך אינגאַנצן אויסגעלעבט און אַרויסגעוויזן די ווונדערלעכע גרויסקייט פון איר טאַלאַנט. אין די ראָלן האָט זי אַריינגעבראַכט אזא פאַרבן-רייכקייט, אזוי פיל איידעלע, פיינע ניואַנסן, אזויפיל איבערלעבונגען און אַזאַ שטאַרקן דראַמאַטיזם, פון וועלכן מ'האָט נישט געוווּסט פריער אויף אונזער בינע.

איר גאַנצע פיגור פלעגט זיך פאַרוואַנדלען אין אַ לעבעדיקן פלאַקער, וואָס האָט געוואַרעמט, געוועקט און אומרויק געמאַכט. איר ווונדערבאַרע מעלאָדישע מעצאָ-סאָפּראַנע, האָט געלאַסטשעט, געצערטלט און דערציילט פון די פאַרבאָרגנסטע מענטשלעכע פריידן און האַרץ-ציטערנישן.

איר זענען באַקאַנט געווען אַלע מענטשלעכע ליידנשאַפטן און עמאָציעס. אָבער די שטאַרקסטע נאָטן אין איר שוישפּילערישער גאַמע, זענען געווען ליבע, רחמנות און סאַרקאַזם.

זייענדיק פאַרליבט אין דער וועלט און אין לעבן אויף איר אייגנאַרטיקן, גוטמוטיקן אופן, האָט זי אָט די ליבע אַריבערגעטראָגן אין אירע ראָלן אויף דער בינע. ווי ווונדערלעך איז זי געווען אין דער פאַרליבטער צוהויקערטער בערטא אָדער אין דער באַליידיקטער, פאַרליבטער „סאַפאָ".

זי האָט נישט באַדאַרפט אָנקומען צו די שאַבלאָנע בינעמיטלען, כדי אויסצודריקן איר ליבע דורך אַרומנעמען אָדער

לייגן די האַנט אונטערן האַרצן. זי האָט כמעט געשוויגן, און נאָר געקוקט מיט אירע גלאַנצנדיקע, לאַכנדיקע, גליקלעך־פאַרליבטע אויגן. מערסטנטיילס מיט פאַרלייגטע הענט, אָדער טוענדיק עפּעס גאַנץ זייטיקע זאַכן, ווי דאָס עפענען און פאַרמאַכן די בריוו ביים שרייבטיש אין „אומבאַקאַנטן". אָבער אַלץ ארום, אַפילו די ווענט פון דער בינע, האָט געשטראַלט און געשפּילט מיט איר גליקלעכער, גרענעצלאָזער פאַרליבטקייט. אַזויפיל קינסטלערישע צניאות און געלייטערטע בינע־ליבע האָב איך געזען בלויז ביי דער קניפּער־טשעכאָוואַ אין די „דריי שוועסטער", ווען זי שפּילט מיט סטאַניסלאַווסקין די באַרימטע ליבע סצענע, וואָס דריקט זיך אויס אין די פּשוטע קלאַנגען: טאַראַ ראַ טאַ טאַ, טאַראַ ראַ טאַ טאַ.

נאָך גרעסער ווי איר ליבע געפיל איז אין איר שפּילן געווען דאָס געפיל פון רחמנות. זי האָט געשפּילט אָפּגענאַרטע, אַנטוישטע און באַליידיקטע העלדינס — אָבער תמיד האָט זיך אין איר שפּילן שטאַרקער געהערט דאָס רחמנות צו די אַרומיקע, ווי צו זיך אַליין. תמיד האָט זיך געפילט, אַז זי איז מער צעבראָכן און דערדריקט צוליב דעם, וואָס דורך אירע אומגליקן דאַרפן אַלע ארומיקע ליידן, ווי צו צוליב איר אייגן צעבראָכן לעבן. זי האט אפילו רחמנות געהאַט אויף די, וועלכע זענען געווען די דירעקטע פאַראורזאכער פון אירע צרות.

אַזוי האָט זי אין דער „שבועה" שטאַרקער באַטאָנט איר רחמנות צו איר קראַנקן, שטאַרבנדיקן מאַן, צוליב וועלכן זי האָט אָפּגעפינצטערט איר יונג לעבן. זי האָט רחמנות געהאַט אויף דעם יונגן, געזונטן אייבישן, וועלכער האָט, ווערנדיק דער בעל־הבית איבער איר פאַרמעגן, פאַרלאָרן דעם קאָפּ און איז געוואָרן אַ שיכור. זי האָט רחמנות געהאַט אויף דער דורכגעטריבענער גנעסין, וואָס האָט זיך געלאָזט פאַרפירן פון אייבישן און זיך אַליין אומגליקלעך געמאַכט. זי האָט רחמנות געהאַט אויף דעם האַלב־תמעוואַטן, ליבן אַקסלען, ווען ער ווערט אַרויסגעטריבן פון הויז. ס'האָט אויסגעזען, ווי זי שפּילט זייער אַלעמענס דראַמע, און נישט די דראַמע פון איר אייגן פאַרזינקענ-

דיק לעבן. אָבער דער איינדרוק איז דערפאר געווען אַ סך טיפער און שטאַרקער.

ס'האָט פארדריקט ביים הארץ צו זען אירע גרויסע רחמנות-פולע אויגן, אירע טרויעריק-צוזאַמענגעפּרעסטע ליפּן, און צו הערן די אָפּגעריסענע, מיטליידנדיקע האַלב-טענער, וואָס האָבן זיך פון איר האַלז אַרויסגעריסן.

דאָס רחמנות געפיל צו די אַרומיקע, האָט זי אַריינגעבראכט אין כמעט אַלע פּיעסן, ווו זי האָט געשפּילט א ליידנדיקע און אומגליקלעכע. סיי אין ליבינס „די פרעמדע”, אין גאָרדינס „שחיטה”, און סיי אין זודערמאַנס „מאַגדאַ”, ווו אין איר שפּילן האָט זיך שטאַרקער געהערט דאָס רחמנות אויף דעם, וואָס זי האָט געבראכט אומגליק אויף דער שטילער, איינגעפונדעוועטער היים פון איר אַלטן פאָטער, ווי אויף איר פּערזענלעכער דראַמע.

אָבער נאָך שטאַרקער פון דעם אַלעם, איז געווען איר בייסנדיקער און שניידנדיקער סאַרקאַזם. אין דער הינזיכט, איז זי געווען אַן אמת-יידישע שוישפּילערין.

זי איז אין לעבן געווען אַ פּקחות, אַ שאַרפער מוח, וואָס האָט יעדע זאַך באַנומען דורך דעם עכט-יידישן וויץ, און מיט דעם עכט-יידישן קריטישן בליק. און מיט אַ באַזונדער ליבע האָט זי פון יעדער ראָל אַרויסגעצויגן דאָס איראָניש-שטעכנדיקע, דאָס סאַרקאַסטיש-אָפּשפּאָטנדיקע. אויף די נאָטן האָט זי געשפּילט מיט אַ באַזונדער אייפעריקייט.

אַ סך מאָל פלעגט איר סאַרקאַזם זיך צעשפּילן ביז צו אַ מאָדנעם עקסטאַז, און דעמאָלט פלעגט זיין עפּעס אויפרייסנדיקעס אין איר טאָן. דעמאָלט פלעגט זי ווי מיט בייטשן דערלאַנגען איבער די פּלייצעס פון די צוהערער.

אירע סאַרקאַסטיש-אויסגעטייטשטע רעפּליקן און מאָנאָלאָגן פון „חאַסיע די יתומה” זענען עס געווען, וואָס האָבן, אין דער 1905 פּעריאָדע אין וואַרשע, פאַרוואַנדלט יעדע נאַכט דאָס טעאַטער-אוידיטאָריום אין פיינטלעכע דעמאָנסטראַציעס קעגן דער דעמאָלטיקער צאַרישער רעגירונג. און איר סאַרקאַסטישער אופן

פון לייענען געוויסע שטעלן אין זודערמאַנס „היימאַט", איז עס געווען, וואָס האָט געפירט די בעסטע פון אונזערע טעאַטער־קריטיקער זי צו פּראָקלאַמירן אַלס אונזער עכט־יידישע „מאַגדאַ".

אַ סך קינסטלערישער און נאָך אָריגינעלער איז געווען איר סאַרקאַזם, ווען זי פלעגט אים אויף איר אייגענעם אופן פאַרמישן מיט רחמנות. זי פלעגט דעמאָלט אַרויסקריגן פון איר האַלז יענע צוויבערלעכע, עכט „אסתר־רחלשע" אינטאָנאַציעס, וואָס פלעגן זיך אַריינשניידן אין האַרץ אַריין און אַ יאָג טאָן אַ שטראָם גוטסקייט־טרערן צו די אויגן.

איך וועל קיינמאָל נישט פאַרגעסן דעם אופן פון איר דורכפירן אַ געוויסע סצענע אין „מירעלע אפרת".

אין צווייטן אַקט. די קינדער הייבן ביסלעכווייז אָן ביי איר אַרויסצונעמען די דעה און דאָס פאַרמעגן פון האַנט. זי ליידט און פאַרקוקט צוליב איר ליבע און רחמנות צו איר שוואַכן זון יאָסעלע. אָבער ווען די געקריגערייען צווישן איר שנור און יינגערן זון דערגייען אַזש ביז געשלעג, פּלאַצט איר געדולד און זי הייבט אָן צו קלאַפּן מיטן שטעקן: אַרויס פון דאַנען! די קינדער דערשרעקן זיך מיטאַמאָל פאַר איר אויפגעוואַכטן כוח, און מיט געבויגענע קעפּ, לאָזן זיי זיך אַרויסגיין צו זיך אין די חדרים. מירעלע קריגט רחמנות אויף זיי און שטראָפט זיי: „איר האָט אַראָפּגעלאָזט די קעפּ?"

אַלע אַנדערע שוישפּילערינס וועלכע איך האָב געזען שפּילן „מירעלע", פלעגן טריומפירנדיק אויסשרייען: „איר האָט אַראָפּגעלאָזט די קעפּ!?" (מיטן אַקצענט אויפן לעצטן וואָרט). ביי דער קאַמינסקאַ פלעגט עס אַרויסקומען אויף אַ גאַנץ אַנדערן, באַזונדערן אופן. זי פלעגט נאָכן „אַרויס פון דאַנען!" בלייבן שטיל און פאַרהאַלטן די אַוועקגייענדיקע קינדער מיט בלויז עטלעכע אָפּגעהאַקטע טענער. און נאָך אַ פּויזע, מיט אַ צאַרטער שטימע, געמישט פון רחמנות און סאַרקאַזם, פלעגט זי כמעט האַלב אויסזינגען: „איר האָט „אַראָפּגעלאָזט" די קעפּ? האַ?..." און אין דעם שטילן האַ... איז געלעגן אַזויפיל האַרצרייסנדיקע באַדויערונג, און אין דער זעלביקער צייט אַזוי

פיל באַרואיקונג, אַז אַ גוטסקיים-שוידער איז אַדורכגעלאָפן איבערן גאַנצן קערפּער.

איר בינע-טעכניק איז געװען אַזוי רייך. איר אומשטאַנד זיין צו קאָאָרדינירן און פאַרשמעלצן ריטמיש דאָס דורכגעלעבטע געפיל, גערעדטע װאָרט און געשאַפענע האַנדלונג, איז דערגאַנגען צו אַזאַ פּערפעקטע מייסטערשאַפט, װאָס פלעגט נאָך שטאַרקער פאַרחדושן, װען מען האָט זיך דערמאָנט, אַז זי האָט כמעט קיין שום פאַכמענישע אויסבילדונג נישט באַקומען.

װאָס עס פלעגט איר גאַנצן שפילן צוגעבן אַ באַזונדער װיכטיקן און איבערצייגנדיקן װערט, איז געװען דאָס, װאָס תמיד האָט מען פון הינטער איר שפילן געפילט דעם מענטש אין איר. הינטער דער קינסטלערין איז געשטאַנען אַ פיינע, אייגנאַרטיקע פּערזענלעכקייט, װאָס האָט יעדע ראָל געמאַכט פאַר איר אייגענע. זי איז געװען פאַראינטערעסירט אין אירע העלדינס. זי האָט זיי געלאָזט אויסלעבן און אויסשטורעמען אויף דער בינע די אַלע כוחות און פאַרלאַנגען, װאָס זי האָט צוליב איר באַשיידנקייט און צוריקגעהאַלטנקייט, נישט אויסגעשטורעמט אין װירקלעכן לעבן. און דערפאַר זענען אַלע אירע ראָלן געװען ריין-פּערזענלעך, אסתּר-רחליש. און דערפאַר האָט איר אַרט שפילן פאַרנומען אַ גאַנץ באַזונדערן אָרט װאָס איז אפילו אין אירע שפּעטערע יאָרן פון קיינעם נישט פאַרנומען געװאָרן אויף דער יידישער בינע.

מיט פופצן יאָר צוריק האָט אסתּר רחל קאַמינסקאַ גאַסטראָלירט אין אַמעריקע. ס'איז פאַר קיינעם קיין סוד נישט, אַז זי איז דאָ ביי די מערסטע טעאַטער-מענטשן כמעט װי „דורכגעפאַלן". אַנדערש האָט עס אויך נישט געקאָנט זיין. איר נאַטירלעכער, נשמהדיקער אַרט שפּילן, איז געװען אַזוי ביי, אַזוי אַנדערש פון דעם מעלאָדראַמאַטיש-באָמבאַסטישן אופן שפילן, װאָס האָט דעמאָלט געהערשט אויף דער אַמעריקאַנער יידישער בינע.

איז דען נישט דעמאָלט מיאוס דורכגעפאַלן און שיעור

נישט צום טויט פארפרוירן געוואָרן, די צאַרטסטע בלום פון דער רוסישער בינע — וויערא קאָמיסאַרזשעווסקאַיאַ ? אַ צע-בראָכענע און אַנטוישטע איז זי אַנטלאָפן פון דער צינישער גלייכגילטיקייט, מיט וועלכער דאָס דעמאָלטיקע אַמעריקע האָט זי באַגעגנט.

און איז דען נישט דעמאָלט דורכגעפאַלן און פשוט אויסגעלאַכט געוואָרן דער אָפּגאָט פון דער איצטיקער מוזיקאַ-לישער און שוישפּילערישער אַמעריקע — פיאָדאָר שאַליאַפּין ?

דער שאַרפער קאָנטראַסט און כמעט פיינטלעכער אונ-טערשיד אין דער קונסט-באַנעמונג, וואָס האָט דעמאָלט אַזוי אָפּגעטיילט אַמעריקע פון אייראָפּע — זיי זענען שולדיק גע-ווען אין די דערמאָנטע דורכפאַלן.

וואָלט וויערא קאָמיסאַרזשעווסקאַיאַ געקומען אַהער איצט, נאָכדעם ווי אַמעריקע האָט אַזוי ראַדיקאַל געביטן איר קינסט-לערישן קורס ; וואָלט זי געקומען נאָך די טריומפן פון „מאָ-סקווער קונסט-טעאַטער", וואָלט זי, פונקט ווי שאַליאַפּין, זיכער פאַרנומען איר אַזוי ערלעך-פאַרדינטן אָרט.

און דאָס זעלביקע מיט אסתּר רחל קאַמינסקאַ. זי האָט געהאַט איבערגעיאָגט די אַמעריקאַנער יידישע בינע אויף גאַנצע פופצן יאָר. וואָלט זי געקומען אהער נאָך זיבן יאָר „יידיש קונסט טעאַטער", און נאָך די אַלע פאַרזוכן פאַר אַ אַ מענטשלעכערן און קינסטלעכערן אַרט שפּילן, וואָס זענען דאָ געמאַכט געוואָרן — וואָלט זי זיכער געווען פאַרנומען דאָס באמת פאַרדינטע אָרט אַלס אונזער וויכטיקסטע, טאַלאַנטירטסטע און פאָרנעמסטע שוישפּילערין, וואָס אונזער דור האָט געהאַט. דאָס אָרט, וואָס זי פאַרנעמט סיי ווי סיי אין די הערצער פון אירע צענדליקער טויזנטער באַוווּנדערער אויף יענער זייט ים ; און איבערהויפּט אין די הערצער פון אירע נאָענטע קאָלעגן, וואָס באַוויינען איר פריצייטיקן טויט.

יאַנואַר 1926.

יעקב אַדלער און דוד קעסלער

יעקב אַדלער און דוד קעסלער — פּאָרשטייער פון איין גרויסער טעאַטראַלער עפּאָכע. באַצירער פון איין־און־דעמזעלבן בלאַט אין דער פּיאָנערן־געשיכטע פון דער יונגער יידישער בינע. און וואָס פאַר א גרויסער מהלך און ריזיקער אונטערשיד צווישן זיי ביידע. אָן ספק די צוויי גרעסטע ריזן אין דער העראָיק פון אַ טעאַטער־צייט, וואָס שליסט זיך אָפּ פאַר אונ־זערע אויגן. אָבער וואָס פאַר אַ שאַרפער קאָנטראַסט און וועזנט־לעכער חלוק איז געווען צווישן זיי.

מען קאָן זאָגן, אַז זיי זענען געווען די צוויי עקסטרעמע פּאָלן, די צוויי ווייט־עקיקסטע פונקטן פון דער ליניע, וואָס האָט זיך געצויגן דורך דער ערשטער פּעריאָדע פון יידישן טעאַטער אין אַמעריקע.

ס׳איז קיין ספק נישט, אַז אין אַ פאַרגלייך פון אַרטיס־טישע כוחות וואָלט דוד קעסלער זיכער אַרויסגעקומען דער שטאַרקערער און וויכטיקערער. ווייל וואָס אָנבאַלאַנגט שוישפּי־לערישן פאַרנעם איז קעסלער געווען דער גרעסערער. זיין קינסטלערישער שווונג איז געווען אַ ברייטערער. דער קאַליבר פון זיין טאַלאַנט איז געווען פון אַ גרעסערן אומפאַנג. אַלס אינדיווידועלער קינסטלער האָט קעסלער צייטנווייז זיך געקאָנט דערהויבן צו אַזעלכע הויכקייטן, פון וועלכע אַדלער האָט אַפילו נישט געקאָנט חלומען.

דאָך אָבער, ווען מען קומט פאַרגלייכן זייער ביידנס אָרט

אין דער אַנטוויקלונג פון דער יידישער טעאַטער־קונסט ; ווען ס'איז די פראַגע וועגן זיי האָט געהאַט אַ געזונטערן איינפלוס אויף דער געשטאַלטונג פון דער יידישער בינע, און וועמענס השפעה איז נויטיקער און שאפערישער געווען — מוז גלייך קלאָר ווערן, אַז אַדלערס ראָלע איז געווען אַן אומפאַרגלייכלעך גרעסערע און וויכטיקערע.

פון דעם שטאַנדפונקט געקוקט וועט דער קומענדיקער היסטאָריקער פון יידישן טעאַטער זיכער מוזן לייגן אַ סך מער געוויכט אויף דער פּערזענלעכקייט פון יעקב אַדלער, און אויף זיין בויענדיקער, פּאָזיטיווער אַרבעט, וואָס ער האָט געטאָן פאַר דער יידישער בינע.

ווייל אויב אַדלער איז געווען סיסטעם, איז קעסלער געווען סיסטעמלאָזיקייט. אויב אַדלער איז געווען אָרגאַניזירטקייט, איז קעסלער געווען כאַאָס.

אויב אַדלער האָט אויף זיין אופן און לויט זיינע מעגלעכקייטן, פּרובירט אַריינברענגען וועלכע עס איז ליניע און אַ באַשטימטן אָנגעצייכנטן סדר אין אַלעם, וואָס ער האָט געטאָן און געשאַפן ; אויב ער האָט פּרובירט אָרגאַניזירן די כוחות אַרום זיך, כדי מיט אַלגעמיינע באַמיונגען צו דערגרייכן עפּעס גאַנצעס און ווערטפולעס — איז קעסלער געווען די נעגאַציע פון יעדער פּלאַנמעסיקייט סיי אין זיין אייגענעם שאַפן, און סיי אין זיין צוזאַמענאַרבעטן מיט די, וועלכע זענען אים געווען אונטערגעוואָרפן.

און די צייט, אין וועלכער זיי זענען געווען טעטיק, איז דאָך דוקא געווען אַזאַ, וואָס האָט זיך געניטיקט אין וואָס מער פּאָזיטיוון שאַפן, אין וואָס מער פּראַקטישער, בויענדיקער אַרבעט. ס'איז דאָך געווען די צייט, ווען די ערשטע ספּאָראַדישע אַרויסטרעטונגען פון ניי־געבוירענעם יידישן טעאַטער אין רוסלאַנד, רומעניע און ענגלאַנד, האָבן אָנגעהויבן זיך פאָרמירן און אָנצונעמען אַ פעסטן, סטאַבילן כאַראַקטער און זיכערע פּאָזיציע אין דעם יונגן יידישן ישוב פון דער נייער וועלט. ס'איז דאָך געווען די צייט פון לייגן דעם פונדאַמענט

פאַר דעם צוקונפטיקן צוואַקסענעם בנין, וואָס רופט זיך — אַמעריקאַניש יידיש טעאַטער.

דאָס גענטערע באַקאַנען זיך מיט די מעטאָדן און מיט-לען פון אַרבעטן ביי יעקב אַדלער און דוד קעסלער וועט אונז העלפן טיפער צו פאַרשטיין דעם אייגנאַרטיקן צוגאַנג און דעם באַזונדערן שאַפונגס-אופן, וואָס איז געווען אַזוי כאַראַק-טעריסטיש פאַר דיביידע קינסטלער.

זיי זענען ביידע געווען אנערקענטע און שטאַרק פאַר-הערלעכטע „שטערנס" פון דער יידישער בינע. זיי זענען גע-ווען אָדער בעלי-בתים פון אייגענע טעאַטערס, אָדער די הויפּט-פּאַראינטערעסירטע און די טאָן געבער אין די אונטערנעמונ-גען. פּיעסן זענען אין זייערע טעאַטערס געקליבן געוואָרן, אין וועלכע דער הויפּט-אינטערעס האָט זיך באַדאַרפט קאָנצענט-רירן אַרום זיי, און נאָר אַרום זיי. דער דערפאָלג פון יעדער פּיעסע האָט זיך געווענדט בלויז אין זייער פּערזענלעכן דער-פאָלג, אָדער אָן זייער פּערזענלעכער באַציונג און ליבע צו דעם שטיק. מערסטנטיילס האָבן זיי אַליין רעזשיסירט און אויפגעפירט די פּיעסן, אין וועלכע זיי זענען אויפגעטראָטן. אַזוי, אַז אַלע איבעריקע אַקטיאָרן זענען געווען נישט בלויז מאַטעריעל, נאָר אויך קינסטלעריש אָפּהענגיק פון זיי.

איז — אַדלער פלעגט כמעט די גאַנצע צייט זיינע און זיין גאַנצע ענערגיע אָפּגעגעבן אויף שטודירן נישט בלויז זיינע אייגענע ראָלן, אין וועלכע ער האָט יעדעס מאָל ענט-דעקט נייע קינסטלערישע ניואַנסן, נייע סצענישע עפעקטן מיט וועלכע זיין שפּילן איז אַזוי רייך געווען. ער האָט דיזעלבע אויפמערקזאַמקייט אַוועקגעגעבן אויך דעם שטודירן פון דער גאַנצער פּיעסע, אין וועלכער ער האָט פּרובירט אַריינטראָגן אַן אַלגעמיינעם טאָן און קינסטלערישע גאַנצקייט.

אין יענער צייט איז עס געווען אַ דערפאָלג.

ער פלעגט גאַנצע נעכט זיצן איבער דעם בינע עקזעמפּ-לאַר, איבער וועלכן ער האָט גראָד געאַרבעט. די פּיס אין אַ שיסל קאַלטע וואַסער. און אויף לאַנגע בויגנס פּאַפּיר מיט

גרויסע אותיות און קאָלירטן בלײַשטיפֿט אָנצײכענען באַמערקונג נאָך באַמערקונג, סצענע נאָך סצענע און שטעלונג נאָך שטעלונג. ער פֿלעגט אויסאַרבעטן און פֿאַרשרײַבן פֿלענער פֿאַר דעקאָראַציעס און מוזיק, און מיט אָט די פֿאַרשריבענע בריגנס פֿלעגט ער צומאָרגנס קומען אין טעאַטער אַרײַן צו פּראָבע און פֿירן די רעפּעטיציעס לויט די פֿריער אויסגעאַרבעטע פֿלענער.

אַדלער איז אפשר געווען דער ערשטער און אײנציקער (אַ חוץ גאָלדפֿאַדן), וואָס האָט אַרײַנגעבראַכט אין יידישן טעאַטער דאָס, וואָס מען רופֿט אַ „רעזשי־בוך", אין וועלכן דער גאַנצער גאַנג פֿון דער פּיעסע איז אויסגערעכנט און פֿאַרשריבן מיט דער גרעסטער פּינקטלעכקייט. יעדער „אײַנפֿאַל" איז פֿריער אויסגעמאָסטן און אײַנשטודירט געוואָרן מיט דער גרעסטער פּרעציזקייט. קיין זאַך איז בײַ אים נישט געקומען פֿלוצים און נישט פֿאַרויסגעזען.

און דיזעלבע קלאָרקייט האָט ער אויך איבערגעגעבן זײַנע אַקטיאָרן. יעדער האָט פֿולשטענדיק געמוזט וויסן דעם גאַנצן גאַנג פֿון דעם שטיק. זײַן פּינקטלעכע שטעלונג און זײַן גענויע באַציונג צו דער גאַנצער זאַך.

אַדלער פֿלעגט האָבן אַ טבע בײַ פּראָבן אײַנצוטיילן דעם בינע־דיל אין פֿלאַנען און קוואַדראַטן, און יעדן פֿלאַן גענוי אָנצוצייכענען און נומערירן מיט קרייד. אַ זאַך, וואָס ער האָט זיכער געהאַט געלערנט פֿון די רעזשיסאָרן אין רוסישן טעאַטער, מיט וועלכן ער איז געווען באַקאַנט. די קוואַדראַטן און נומערן האָבן די אַקטיאָרן געמוזט פֿאַרצייכענען אין זייערע ראָלן, אַזוי, אַז בײַ יעדער סיטואַציע, יעדער מיזאַנסצענע האָט יעדער אַקטיאָר פּינקטלעך געוווּסט אויף וועלכן פֿלאַן און אין וועלכן באַשטימטן אָרט געפֿינט ער זיך.

די זעלבע אויפֿמערקזאַמקייט איז אויך אָפּגעגעבן געוואָרן דער אויסאַרבעטונג פֿון באַזונדערע טאָנאַציעס און פֿון דעם אַלגעמיינעם טאָן.

די מיזאַנסצענעס און דער אַלגעמיינער טאָן האָבן גע-

מוזט אָפּגעהיט ווערן מיט דער גרעסטער שטרענגקייט. צו דער צוואָנציקסטער פֿאָרשטעלונג האָט אַ פּיעסע געמוזט גיין מיט דער זעלבער פּינקטלעכקייט און געשלאָסנקייט ווי ביים ערשטן מאָל.

האָט געטראָפֿן, אַז אַדלערן איז שפּעטער געפֿעלן געוואָרן איי־בערצובייטן אַ סצענע, איז ער ווידער געקומען מיט נייע גרוי־סע באַשריבענע פּאַפּיר בויגנס, און די סצענע אויפסניי איי־בערגעשטודירט, איבערגעביטן די שטעלונגען מיט דער זעל־בער אויפמערקזאַמקייט, ווי ביים אָריגינעלן איינשטודירן די פּיעסע.

דערפֿאַר אָבער האָט ער אין צייט פֿון שפּילן געגעבן די פֿאָלשטענדיקסטע פרייהייט זיינע אַקטיאָרן. ער האָט קיינ־מאָל קיינעם נישט געשטערט און קיין שום באַמערקונגען נישט געמאַכט אויף דער בינע. פֿאַרקערט — האָט אַן אַנדערער גע־שפּילט, פֿלעגט ער זיצן אָדער שטיין אָן אַ זייט, און מיט דער גרעסטער אויפמערקזאַמקייט און הנאה יעבעם באַוווּנדערן, און מיטהעלפֿן אים מיט זיין צושפּילן.

פּונקט אויף דעם היפּוכדיקסטן אופֿן האָט געאַרבעט דוד קעסלער.

נישט נאָר האָט ער קיינמאָל נישט געקאָנט זיינע איי־גענע ראָלן, נאָר מערסטנטיילס האָט ער אַפֿילו געוויס נישט געוווּסט דעם אינהאַלט פֿון שטיק, אין וועלכן ער האָט באַ־דאַרפֿט אויפטרעטן און איינשטודירן מיט זיינע אַקטיאָרן. פֿון אויסאַרבעטן אַ פריער באַטראַכטן רעזשי־פּלאַן האָט גאָר קיין רייד נישט געקאָנט זיין. גאַנץ אָפֿט האָט געטראָפֿן, אַז מען איז אַרויפֿגעגאַנגען שפּילן אָן שום פּראָבן, אַזוי אַז קיינער האָט קיינמאָל נישט געוווּסט ווו ער שטייט און וואָס ער טוט.

האָט מען יאָ געמאַכט פּראָבן פֿלעגט ער אויסמאַטערן די אַקטיאָרן מיט לאַנגע דרשות און דערקלערונגען, וועלכע האָבן מערסטנטייל גאָרנישט געהאַט צו טאָן מיט דער עצם זאַך, און וועלכע קיינער האָט נישט פֿאַרשטאַנען.

ס'איז גאָר קיין נייעס נישט געווען, ווען ער פֿלעגט

קומען צו אַן ערשטער פאָרשטעלונג און פרעגן דעם געהילפס-
רעזשיסער: „דורך וואַנען גיי איך אַרויף אויף דער בינע, און
וואָס האָב איך צו טאָן?" און זייענדיק שוין אויף דער בינע
האָט אים זעלטן געקאָנט געפעלן ווי עמעצער שטייט אָדער
גייט. זעלטן ווען ער האָט געקענט פאַרליידן עמעצער אַנדערש
זאָל שפּילן. און מיט זיין באַרימט געוואָרענעם „נו!!" האָט
ער אויסגעדרוקט זיין אומצופרידנקייט.

דער רעזולטאַט פון דעם אַלעם איז געווען פולקאָמענע
אַנאַרכיע: ביי אַ דריטער אָדער פינפטער פאָרשטעלונג האָט
שוין געקאָנט פּאַסירן, ער זאָל אַרויסגיין שפּילן נישט גרי-
מירטערהייט, אָדער ער זאָל איבערדרייען דעם פּאַרוק מיט
דעם שטערן אַהינטער און רעדן נישט געשטויגענע און נישט
געפלויגענע פּראָזע. די איבעריקע אַקטיאָרן פלעגן ביי אַזעל-
כע פאַלן אָדער זיך שטיקן פון געלעכטער, אָדער אויס מורא
זיך צעלויפן אין די ווינקלען.

און אויב יענע צייט איז פאָרט געווען פול מיט שיינע
שוישפּילערישע שאַפונגען; אויב אַ סך פון זיינע מיטשפּילער
האָבן זיך פאָרט אויסגעצייכנט אין אַ צאָל ראָלן, אין וועלכע
מען געדענקט זיי נאָך ביז היינט, איז עס געווען נאָר אַ דאַנק
דעם, וואָס זיי זענען געווען קערנדיקע, גאָט געבענטשטע טאַ-
לאַנטן, וועלכע האָבן זיך אויפשנעל צוגעפּאַסט צו דעם אינטו-
איטיוון, אויף גאָטס-באַראָטדיקן אופן שפּילן. אָבער וויפל כחות
זענען צוליב דעם אַוועק אין ניוועטש? וויפל טייערע ענערגיע
איז צוליב דעם אומזיסט פאַרשווענט געוואָרן אויף נאָרנישט?

אין דער היגזיכט האָט קעסלער דער יידישער בינע גע-
בראַכט מער שאָדן ווי נוצן. ער האָט אונזער טעאַטער איבער-
געלאָזט בירושה די פאַרשאָלטענע קרענק, וואָס פאַרצערט און
גראָבט עס אונטער — זיין כאַאָטישקייט און סיסטעמלאָזיקייט.

אים איז פרעמד געווען יעדע בינע טעכניק, בינע דיס-
ציפּלין, אָדער וועלכע ס'איז אויסגעאַרבעטע כללים. האָט די
קינסטלערישע שכינה אויף אים נישט גערוט, איז ער געווען
אומדערטרעגלעך, אומבאַהאָלפן ווי אַ שלעכטער דילעטאַנט. זיי-

צע ווּנדערלעכע, ווי פֿון גראַניט אויסגעהאַקטע בינע־פֿיגורן האָט ער געשאַפֿן אַ דאַנק זיין ריזיקן פּרימיטיוון טאַלאַנט, וואָס האָט זיך נישט געלאָזט אונטערוואַרפֿן קיין שום קאָנטראָל אָדער איינצוימונג. אָבער דער גרעסטער רוב פֿון יידישע אַקטיאָרן — אויב זיי האָבן זיך נישט געקאָנט דערגרונטעווען צו די פּסיכישע פּאַרבאָרגענישן, צו דעם אינערלעכן פּראָצעס פֿון זיין אינטיאוטיוון שאַפֿן — האָט גאַנץ גרינג איבערגענומען די נעגאַטיווע, שאָטנדיקע זייטן פֿון זיין פּערזענלעכקייט. מען האָט העראָלדירט און זיך געקוויקט מיט אַלע זיינע חסרונות און הפקרדיקע אַרויסטרעטונגען. און כמעט אַ גאַנצן דור יידישע שוישפּילער האָבן געמאַכט פֿאַר זייער לעבנס־דעוויז: „מען דאַרף נישט לערנען. נישקשה, דוד קעסלער האָט אויך נישט געלערנט”.

קעסלערס אַנאַרכישער, זיגזאַגיקער שאַפֿונגס־אופֿן קאָן נאָך אפשר זיין פֿאַרעכטיקט ביי דעם יחיד, וואָס שאַפֿט אַליין פֿאַר זיך, פֿון קיינעם נישט אָפּהענגיק. ער קאָן נאָך אפשר זיין געווינשן אַלס סימן פֿון אינדיווידועלער פֿרייקייט און פּערזענלעכער דינאַמישקייט. ער ווערט אָבער פֿאַרוואַנדלט אין אַ קללה, און איז אויף קיין פֿאַל נישט דערלאָזבאַר אינם קאָלעקטיוון שאַפֿן. און מער ווי יעדע אַנדערע איז דאָך די טעאַטער קונסט קאָלעקטיווע שאַפֿונג, וואָס מוז זיך אונטערוואַרפֿן דער העכסטער פּאָדערונג פֿון אָרגאַניזירטקייט; ווו יעדער קאַפּריז פֿון יחיד מוז אָפּטרעטן דעם קאָלעקטיוון ווילן, אָן וועמען עס ווענדט זיך און הענגט אָפּ דער דערפֿאָלג פֿון דער גאַנצער קינסטלערישער אויפֿפֿירונג.

מיר איז אויסגעקומען צו שפּילן מיט קעסלערן, ווען ער איז נאָך געווען אויף דער העכסטער הויך פֿון זיין גרויסקייט. אין לאָנדן אין 1913. די ידיעה אַז דוד קעסלער קומט צופֿאָרן און אַז איך וועל האָבן די זכיה צו שטיין אויף די „ברעטער” צוזאַמען מיטן גרעסטן קינסטלער פֿון דער יידישער בינע, האָט אין מיר אַרויסגערופֿן אַן אומבאַשרייבלעכע פֿרייד און נערוועזיטעט. די דערוואַרטונגען סיי ביי דער טרו-

פע און ס׳ביים פובליקום איז דערגאַנגען ביז געשפּאַנטקייט.

אָבער ווי גרויס איז געווען אונזער אַלעמענס אַנטוישונג פון זיין האַלטן זיך און פון זיין גאַנצער באַציונג צו זיין אייגן שפּילן, און זיין מיטאַרבעטן מיט דער טרופּע.

ער איז אויפגעטראָטן אין זיינע ליבלינגס ראָלן: שלמקע שאַרלאַטאַן, יעקל שאַפּשאָוויטש, רפאל פרידלענדער און אַנדערע, אָבער אויף קיין פאַל האָט מען בײַ אים נישט געקאָנט פּועלן, ער זאָל קומען מאַכן די נויטיקע פּראָבן מיט דעם פרעמדן אַנסאַמבל. די געציילטע אויסגעבעטענע פּראָבן זענען געפירט געוואָרן כאַאָטיש און אָן יעדן אינטערעס. און די פאָרשטעלונגען זענען, ווי מען האָט געקאָנט דערוואַרטן, געווען אַ שווידערלעכער, קינסטלערישער דורכפאַל. די צעשראָקענע אַרטיסטן האָבן זיך בשעת׳ן שפּילן געפּלאָנטערט אונטער די פיס, און נאָך מער געפּלאָנטערט מיט דער פּראָזע צוליב זיין אַרומטרייבן יעדן, און זיינע אויפן קול׳יקע באַמערקונגען און חוזקרייען. אַליין איז ער עטלעכע מאָל אַרויפגעקומען שפּילן אָן בערד און אָן פּאַרוקן, מיט זיין הוילן נישט-גריימירטן פנים, אין די אייגענע גאַסן קליידער. צו דער לעצטער פאָרשטעלונג איז שוין קיין סימן נישט געווען פון דעם רעספּעקט און ליבע, מיט וועלכע מען האָט אים פריער געהאַט באַגעגנט. דאָס שטיק איז געשפּילט געוואָרן אונטער די אַלגעמיינע אויסרופן „נו! נו!”, מיט וועלכע אַלע אַרטיסטן פון טרופּע האָבן באַגלייט יעדן רעפּליק זיינעם, אַלס פּראָטעסט קעגן זיין האַנדלען און אויפפירן זיך אויף דער בינע.

אַ לאַנגע צייט נאָך זיין וויזיט האָב איך נישט געקאָנט זיך באַפרייען פון די שווערע געדאַנקען און ביטערע ספקות וועגן דעם, וואָס איז אַזוינס קונסט און קינסטלער, וואָס דער גרעסטער יידישער אַרטיסט האָט אין מיר אַרויסגערופן.

און לאָנדאָן איז דאָך נישט געווען קיין אויסנאַמספאַל ביי אים. אין דער יידישער טעאַטער-וועלט איז דאָך גוט באַקאַנט דער כאַראַקטעריסטישער פאַל, ווען איינער פון די באַ-

ווסטע יידישע אַקטיאָרן האָט באַדאַרפט שפּילן מיט קעסלערן זיין ברודער אין „שלמקע שאַרלאַטאַן“. ער האָט בשום אופן נישט געקאָנט פועלן, אַז קעסלער זאָל מיט אים מאַכן פּראָבע, כדי ער זאָל וויסן, וואָס ער האָט צו טאָן. ביי דער באַקאַנטער סצענע, ווען שלמקע פאָדערט פון ברודער דין וחשבון און פרעגט פּראָטעסטירנדיק: „ווייסטו ווער איך בין?!“ האָט דער אַקטיאָר, נישט וויסנדיק אַנדערש, געענטפערט זיין רעפּליק נישט ווי געהעריק. קעסלער איז געוואָרן אָנגעצונדן און האָט איבערגעחזרט די זעלבע פראַגע אין אַ העכערן טאָן. יענער האָט אַ צעטומלטער ווידער געענטפערט ווי פריער. און ווען קעסלער האָט שוין קרומענדיק זיך, ווידער אַמאָל געמאָנט אין העכסטן עקסטאַז: „ווייסטו ווער איך בין!“ האָט יענער אַקטיאָר שוין לענגער נישט געקאָנט אויסהאַלטן, און אויסגעדונערט: „אַ בעל־עגלה ביזטו, אַן אויסוואורף ביסטו, כ'האָב זיך ביי דיר געבעטן מאַכן אַ פּראָבע, דער רוח זאָל דיך נעמען! מען דאַרף מאַכן פּראָבע, מר. קעסלער!“...

מיט יעקב אַדלערן איז מיר אויסגעקומען מיט צו שפּילן שוין אין דער צייט פון זיין צוזאַמענברוך, בלויז אַ פּאָר יאָר פאַר זיין טויט. ער האָט שוין נישט געקאָנט גיין. מען האָט אים געמוזט אַרויספירן אויף דער בינע אונטער די הענט. דאָך קאָן איך נישט פאַרגעסן דעם דערשיטערנדיקן איינדרוק, וואָס יענע פאָרשטעלונגען האָבן געמאַכט אויף מיר און אויף אַלע מיט שפּילנדיקע אַרטיסטן.

די פּיעסן זענען פונקט ווי אין די „אַלטע גוטע צייטן“ איינגעשטודירט געוואָרן דורך זיין לאַנג יאָריקן מיטאַרבייטער און תלמיד איזידאָר קעשיער, און זענען דורכגעגאַנגען ביי אַ גוואַלטיק געהויבענער שטימונג. סיי מיר, די יינגערע מיטשפּילער, און סיי די עלטערע אַקטיאָרן, וועלכע האָבן נאָך געהאַט געשפּילט זייערע ראָלן אין די אָריגינעלע אויפפירונגען, האָבן זיך געפילט פאַרייניקט אונטער איין אייזערנעם ווילן. די הויכע אויסערגעוויינלעכע, קלאַסיש שיינע פיגור פון דעם שוין קראַנקן „קעניג ליר“ האָט מאַגנעטיזירט און אָנגעפילט מיט ליבע און יום־טובדיקייט, און געמאַכט קלאַפּן דאָס

האַרץ מיט דער פרייד פון קינסטלערישן מיטשאַפן, פון קינסט־לערישן צוזאַמענאַרבעטן.

נישט אומזיסט ווערן תמיד, ווען מען שרייבט איבער אַדלערן אומפאַרמיידלעך דערמאָנט זיין דעקאָראַטיוויקייט און יום־טובדיקייט. זיין גאַנצע אַרבעט און שאַפונג האָט געהאַט אין זיך סימעטרישע צייכנונג, גראַציעזע ליניע, און טעאַטראַ־לישע אויסגעצירטקייט. זי איז אינגאַנצן געווען אויסגערעכנט אויף צו דערהויבן און פאַרשענערן.

זיין יום־טובדיקייט איז געווען די אויסשטראַלונג פון זיין גאַנצן קינסטלערישן „איך". און אָט די יום־טובדיקייט האָט ער פון דער בינע אַריינגעפירט אין לעבן אַריין. להיפך צו קעסלערן, וועלכער פלעגט זיך גאַנץ אָפט מיט זיין וואָ־כעדיקייט פון לעבן אַריינרייסן גלייך אויף דער בינע.

דער חילוק צווישן זיי האָט זיך בולט אָנגעזען אפילו אויף זייער אויסערלעכקייט, אויסער דער בינע. אַדלער — אויף דער סצענע אַ ראָמאַנטיקער, האָט אַפילו אין פריוואַטן לעבן זיך געמוזט אַרומרינגלען מיט דער אויסשליסלעכער בינע־אַטמאָס־פערע. פאָרן אין אַ פריצישער קאַרעטע, אַרומגערינגלט תמיד מיט אַ שטאַב באַדינער און פאַרערער. ער האָט אין לעבן באַנוצט בינע שפּראַך און בינע מאַניערן. צווישן צענדליקע טויזנט אַנדערע מענטשן וואָלט מען באַלד מיטן ערשטן בליק געקאָנט דערקענען, אַז דער מענטש מיט דער הויכער, שלאַנקער פי־גור, שניי ווייסע האָר, לאַכנדיקע אויגן און שפּיציקע אָדלער־נאָז קאָן נישט זיין עפּעס אַנדערש ווי אַ פּרינץ פון דער בינע. קעסלער — אויף דער סצענע אַ שטרענגער רעאַליסט, פלעגט זיך אָפּגעזעגענען מיט דער בינע גלייך ווי ער האָט פאַרלאָזט אירע ברעטער. ער האָט קיינמאָל נישט געקלערט וועגן דער בינע אין פריוואַטן לעבן, און נישט געלאָזט זיך באַאומרויקן פון די פאַרשידענע פראַגן און אויפגאַבעס, וואָס זענען פאַרבונדן מיט איר. ער האָט זיך געקליידט און געהאַלטן כמעט נאַכלעסיק. און זיין עטוואָס אומגעלומפּערטע דיקלעכע פיגור מיט דעם אומרעגלמעסיקן פּנים און גראָבער נאָז, האָבן

אים מיט קיין זאך נישט אויסגעצייכנט, מען זאָל אים נישט אָננעמען פאַר עפּעס אַ נישט אָנגעזעענעם סוחר, אָדער דריט־קלאַסיקן פאַבריקאַנט.

אינטערעסאַנט זענען געווען די באַציונגען צווישן די צוויי גרויסע קינסטלער.

אדלער האָט שטאַרק געהאַלטן פון קעסלערן אַלס אַקטיאָר. ער האָט הויך געשעצט זיין ריזיקן טאַלאַנט. ער האָט אָבער מיט אַלע כחות אויסגעמידן צו שפּילן צוזאַמען מיט אים. ער פלעגט זיך פאַרלירן אין יענעמס געגנוואַרט. און אויב עס איז אים, אין געציילטע אויסנאַמספאַלן, אויסגעקומען צו שפּילן מיט קעסלערן צוזאַמען, און ער האָט באַדאַרפט איינשטודירן דאָס שטיק, פלעגט ער מיט אַ נישט דרייסטקייט און מיט הכנעה זיך בעטן ביי אים, נישט דירעקט, דורך דריטער פערזאָן:

„זאָל ער איבערגיין אין יענער זייט”, אָדער „זאָל ער אונטערשטרייכן דעם רעפּליק”. ער האָט זיך עפּעס ווי געשראָקן יענער זאָל זיך נישט אַריינרייסן אין זיין הייליקייט, און מיט זיין אומדיסציפּלינירטקייט און כאַאָטישקייט נישט פאַרשטערן זיין יום-טוב.

קעסלער דאַגעגן, האָט געקוקט אויף אַדלערן פון אויבן אַראָפּ. געהאַלטן אים פאַר אַ קונצן־מאַכער, נישט פאַר קיין אמתן אַרטיסט, און פלעגט תמיד רעדן אין אַ חוזק־טאָן וועגן יענעמס פּינקטלעכקייט און אויסגערעכנטקייט.

אסך מער ווי די באַזונדערע געלט אינטערעסן אָדער קינסטלערישע אייפערזוכט האָבן אָט די צוויי באַזונדערע אָנ־בליקן זייערע, זיי תמיד געהאַלטן ווייט אָפּגעשיידט איינער פון אַנדערן, און קיינמאָל נישט דערלאָזט צו קיין אמתער דערנענטערונג צווישן זיי.

אָט די באַזונדערקייט אין זייער אופן אַרבעטן דערקלערט טיילווייז דעם פאַקט, וואָס יעקב אַדלער האָט, אין אַ געוויסן זין, יאָ געשאַפן און געלאָזט נאָך זיך אַ סימן פון דעם, וואָס רופט זיך שולע. אסך אַקטיאָרן האָבן איבערגענומען זיין מאַ־ניער פון שפּילן. זיין אַרט רעדן, זיין אופן גרימירן זיך.

ס׳איז געבליבן און מען קאָן בולט אָנווייזן אויף אַן אדלערישן סטיל.

קעסלער אָבער האָט, אין פּאָזיטיוון זין, כמעט קיין שום ירושה נאָך זיך נישט געלאָזן, און קיין שולע נישט געשאַפן. אים נאָכשפּילן האָט מען נישט געקאָנט, ווייל אים זענען אַליין נישט באַקאַנט געווען די וועגן און מיטלען, מיט וועלכע ער האָט זיך באַדינט, און מיט וועלכע ער האָט דערגרייכט זיינע גרויסע אויפטואונגען. די קונסט פון גרימירן זיך איז אים אינגאַנצן פרעמד געווען. און זיין מאַניער — כאָטש גרויסצוגיק און שטאַרק, אָבער אַזוי צוואָרפן און דיסאָרגאַניזירט — האָט זיך שווערלעך געלאָזט דעפינירן.

און דערפאַר — אויב קעסלער איז געווען דער פייערשפייענדיקער באַרג, דער סטיכיש צושפּילטער ווולקאַן, וואָס דערשיטערט אונז, און טרייסלט אונז אויף מיט זיין גראַנדיעזקייט, אָבער מאַכט אונז אַנטלויפן מיט שרעק צוליב דעם, וואָס ער פּאַרוויסט אַלץ וואָס געפינט זיך אַרום אים — איז אַדלער געווען די „אַוראָראַ באָרעאַליס", די כשופדיקע צפון ליכט דערשיינונג, וואָס ציט אונז צו און באַצווינגט אונז מיט אירע מיסטעריעזע, אין טויזנט קאָלירן זיך מיניענדיקע האַרמאָנישע פאַרבן שפּילן; וואָס דערוועקט אין אונזערע הערצער דעם ציטערדיקן עכאָ פון דעם אייביקן, אָרגאַניזירטן וועלט ריטם, דעם ריטם פון דעם אין סוף. —

סעפּטעמבער 1926.

סעם אַדלער

לעצטן חודש איז אין ווין, אַ פֿאַרלאָזענער און פֿאַרגעסענער, געשטאָרבן דער יידישער שוישפּילער און געוועזענער דירעקטאָר, סעם אַדלער. שטיל און פֿון כמעט קיינעם נישט באַמערקט איז אַראָפּ פֿון דער לעבנס־בינע איינער פֿון די באַהאַלטענע און ווייניקע אַריסטאָקראַטן, וואָס דאָס יידישע טעאַטער האָט געהאט; איינער פֿון די אינטערעסאַנטסטע און אייגנאַרטיקסטע פּערזענלעכקייטן פֿון אַ טעאַטער פּעריאָד, וואָס האַלט איצט ביים פֿאַרשווינדן.

איצט, ווען עס פֿילט זיך אין אונזער טעאַטער־לעבן אַזאַ שאַרפֿער דראַנג צוזאַמענצוקלייבן און פֿאַרבאַהאַלטן אונזער גייסטיק ביסל בינע־פֿאַרמעגן; ווען ס'איז בולט געוואָרן די נויטיקייט אָפּצוהיטן פֿון פֿאַרגעסנקייט אָט די צעוואָרפֿענע און פֿאַרנאַכלעסיקטע דערגרייכונגען, וואָס אונזער יונג־אַלט יידיש טעאַטער האָט אין זיין אומנאָרמאַלן אַנטוויקלונגס־וועג אָנגעזאַמלט — וואָלט זיך אויך ווען כאָטש מיט עפּעס פֿאַרצייכענען דעם נאָמען סעם אַדלער.

כ'ווייס נישט, צי האָט סעם אַדלער ווען עס איז געשפּילט אַ באַדייטנדיקע ראָלע אין יידישן טעאַטער־לעבן פֿון אַמעריקע. די לעצטע נאָך־מלחמה יאָרן, ווען ער איז אַן אַלטער, אויסגעמאַטערטער צוריקגעקומען אַהער פֿון אייראָפּע, האָט ער דאָ פֿאַרן טעאַטער כמעט ווי נישט עקזיסטירט. דורך דער באַמיונג פֿון יעקב בן עמי איז ער אַריינגענומען געוואָרן אין שניצערס

„גארדען טעאַטער", וווּ ער האָט מיטגעווירקט אין קליינע, אומ־באַדייטנדע ראָלן. די יידישע אַקטיאָרן יוניאָן האָט אים גע־האַלטן מאַטעריעל. אָבער שטענדיק אַ שטאָלצער און צוריקגע־צויגענער, האָט ער זיך אויך דאָ קיינעם נישט געוואָרפן אין די אויגן.

יעדנפאַלס, פאַרן אַמעריקאַנער יידישן טעאַטער־עולם, און אפילו פאַר דעם גרעסטן טייל יידישע שוישפּילער איז סעם אַדלער אַ בלויזער נאָמען, וואָס זאָגט גאָרנישט. אין רוסלאַנד אָבער איז דער נאָמען סעם אַדלער געווען פאַרבונדן מיט אַ גאַנץ באַזונדערן פּעריאָד יידיש טעאַטער, אויף וועלכן ער האָט אַרויפגעלייגט זיין סטעמפּל, און וועלכן ער האָט, מער ווי אַ סך אַנדערע, געהאָלפן אַנטוויקלען.

ביז פאַר דער מלחמה איז סעם אַדלער געווען איינער פון די באַרימטסטע טעאַטער־דירעקטאָרן אין רוסלאַנד. און אין זיין פון סאָלידקייט און פּרינציפּיעלקייט איז די פירמע „סעם אַדלער פון אַמעריקע" זיכער געווען די רעיעלסטע און פאַר־טרויונגסווערטסטע.

נישט געווען קיין איין שטאָט אין יידישן תחום, וווּהין עס האָט נישט דערגרייכט, און מיט פרייד אויפגענומען גע־וואָרן, זיין שטענדיק גוט־אָרגאַניזירטע אָפּערעטן־און דראַמען־געזעלשאַפט. און זיין טרופּע איז אַ לאַנגע צייט געווען די איינ־ציקע אין רוסלאַנד, וואָס האָט געהאַט אַ צוטריט צו שפּילן אויך אויסערן תחום — אין פעטערבורג און אין קיעוו — וווּ ער איז פון די דאָרטיקע יידן באַשאָנקען געוואָרן מיט דאַנקבאַרקייט און באַרימטקייט.

נישט געווען כמעט קיין איין באַדייטנדיקער שוישפּילער אויף דער יידישער בינע אין רוסלאַנד, וואָס האָט עס נישט געהאַלטן פאַר קיין כבוד צו זיין אַנגאַזשירט אין דער טרופּע פון סעם אַדלער. און פאַר די וויניקער באַרימטע, יונגערע שוי־שפּילער איז עס געווען אַ דערגרייכונג אַריינגענומען צו ווערן אין זיין טרופּע, וווּ עס האָט געהערשט אַן אייגנאַרטיקע אָרד־נונג, אַ פריינטלעכע, אָבער שטרענגע דיסציפּלין; וווּ דאָס שפּילן

האָט געטראָגן אַ באַזונדערן, ערלעכן און האַרמאָנישן כאַראַקטער.

סעם אַדלער איז אפשר מער ווי וועלכער עס איז אַנדערער פון די יידישע טעאַטער־דירעקטאָרן געווען דער, וואָס האָט צוגעהאָלפן דער אַנטשטייונג פון דעם בעסערן, ערנסטערן, „ליטעראַרישן״ טעאַטער, וואָס האָט אַזוי געבליט די לעצטע יאָרן פאַר דער מלחמה. ער, מער ווי ווער עס איז, איז געווען דער, וואָס האָט מעגלעך געמאַכט דאָס אויפקומען פון דער „ערשטער פאַרייניקטער ליטעראַרישער טרופּע״, און שפּעטער אויך די „פּרץ הירשביין טרופּע״.

און געהאָלפן דערצו האָט ער מיט דריי זאַכן: דערמיט, וואָס ער האָט דעם יידישן טעאַטער צוגעגעבן סאָלידקייט און פינאַנסיעלע געזיכערטקייט, און עס אַרויסגענומען פון דעם כמעט ציגיינעריש־שלעפּערישן מעמד, אין וועלכן ס׳האָט זיך געפונען ביז אים. דערמיט, וואָס ער האָט מיט זיין גאַנצער ענערגיע געקעמפט פאַר אַ שענערן און ריינערן אופן פון שפּילן אפילו די אַלטע אָפּערעטן אָדער מעלאָדראַמעס, און געמאַכט אַ סוף צו דער פּאַיאַצישער און אומפאַראַנטוואָרטלעכער הפקרות און נבול פה, וואָס איז געווען אַזוי שטאַרק פאַרשפּרייט ביז אים. און צום גרעסטן איז געווען זיין פאַרדינסט, וואָס ער איז געווען דער ערשטער, וואָס האָט פאַרשטאַנען די גרויסע ווערט און וויכטיקייט צו צוציען די ערשטע, אינטעליגענטערע כחות צו דער יידישער בינע. ער איז געווען דער איינציקער, וואָס האָט נישט פאַרטריבן, נאָר, פאַרקערט, דערמוטיקט און מקרב געווען די ערשטע שוואַלבן פון דער שטודירנדיקער יוגנט, וואָס האָבן אָנגעקלאַפּט אָן דער טיר פון יידישן טעאַטער.

ביז סעם אַדלערס קומען קיין רוסלאַנד, אין 1901, האָט זיך דאָס יידישע טעאַטער געפונען אין אַ זייער שפּלדיקער לאַגע. ס׳זענען געווען זייער טאַלאַנטירטע אַקטיאָרן, ס׳האָבן זיך אַרומגעשלעפּט לויז־צוזאַמענגעשטעלטע טרופּעס, אָבער אָן שום סימן פון אָרגאַניזירטקייט, אָן דיסציפּלין, און אָן וועלכן עס איז פאַרלאַנג אויפצוהאַלטן זייער מאָראַלישן כבוד אויף דער געהעריקער הויך.

מערכטנס זענען דאָס געווען חברים אָדער מאַרקן-טרו־פּעס. דאָס הייסט, קיין דירעקטאָר, וואָס זאָל אונטערנעמען דאָס געשעפט און צאָלן באַשטימטע שכירות, איז נישט געווען. אַלע אַקטיאָרן זענען געווען שותּפים און האָבן זיך געטיילט מיט די פֿאַרדינסטן, און מער ווי אָפט, מיט די פֿאַרלוסטן פֿון געשעפט. קיין פֿרישער רעפּערטואַר איז נישט געווען, און קיינער האָט זיך אויך נישט גענומען די מי אַזעלכן צו שאַפֿן. נאַטשאַלסטווע האָט געמאַכט שווערִיקייטן אין געבן דערלויבענישן צו שפּילן יידיש טעאַטער, און ס'איז כמעט נישט געווען, ווער עס זאָל האָבן דעם כּוח זיך אַנטקעגנצושטעלן. דאָס איבערפֿאָרן פֿון שטאָט צו שטאָט איז געווען שלעכט אָרגאַניזירט. געשעפֿטן זענען געווען קלעגלאַכע. אַקטיאָרן האָבן גאַנץ אָפֿט געהונגערט, נישט געהאַט צו באַצאָלן קיין דירה-געלט. געמוזט זיך אַרויסגנבענען פֿון דער אַכסניה אָדער דירה. פֿאַרשטייט זיך, אַז קיין גרויסן כּבוד און צוטרויען צו זיך האָט מען נישט געקאָנט קריגן ביי אַזעלכע אומשטענדן.

און מיטאַמאָל קומט צופֿאָרן פֿון אַמעריקע סעם אַדלער. אַ גוזעצטער, פֿלאַנמעסיקער און ערלעכער געשעפֿטסמאַן. ער ברענגט מיט זיך מיט אַ רייכן, פֿרישן רעפּערטואַר פֿון אַמערי־קאַנער פּיעסן, און די הויפּט זאַך — אַמעריקאַנער ברייטקייט, אַמעריקאַנער געשעפֿטסמעסיקייט און אַמעריקאַנער מעטאָדן. ער הייבט אָן אָרגאַניזירן די פֿאַרנאַכלעסיקטע כּוחות פֿון יידישן טעאַטער. ער הייבט ווידער אַמאָל אָן צו געבן גרויסע, רייך־אויסגעשטאַטעטע און גוט-איינגעשטודירטע אויפֿפֿירונגען, וואָס די יידישע בינע האָט זיי נישט געהאַט געזען זינט גאָלדפֿאַדנס צוריקציִען זיך פֿון רוסלאַנד. ער ברענגט אַזאַ שפּע, וואָס יידי־שע אַקטיאָרן האָבן שוין לאַנג נישט געקענט. יידישע אַקטיאָרן דערזען מיטאַמאָל אַ צורת מטבע. מען הייבט אָן באַצאָלן דירה־געלט און זיך אויספּייִען פֿאַר לייטן. דאָס ווירקט אויפֿן שפּילן. עפּעס פֿילט מען זיך פֿרייער, וויכטיקער און אַמביציעזער.

אין קורצן נעמט זיך סעם אַדלער מאַכן אַ סוף צו די מאַרקן-טרופּעס, און גרינדעט די ערשטע סטאַבילע דירעקציע.

יידישע אַקטיאָרן באַקומען צום ערשטן מאָל גרויסע, געזי= כערטע געהאַלטן, און גרויסע אַוואַנס-געלטער. דאָס צווינגט אנדערע דירעקטאָרן זיי זאָלן מוזן נאָכהאַלטן זיין ביישפּיל. דער נאָ- מען „סעם אַדלער פון אַמעריקע" האָט כמעט אַ כשופדיקע וויר- קונג אויף געוויסע רעגירונגס-באַאַמטע, און זיי וואַגן זיך נישט מער דערלויבן אַזאַ חוזקדיקע און אומפאַראַנטוואָרטלעכע באַציונג צום יידישן טעאַטער. שטעט, וועלכע זענען ביז איצט געווען „פאַרשלאָסן" פאַר יודישע טרופּעס, ווערן געעפנט, און סעם אַד- לער קריגט דערלויבניש דאָרט צו שפּילן. דאָס לעבן פון יידי= שע אַקטיאָרן ווערט עפּעס זיכערער. די מורא פאַרן מאָרגנדיקן טאָג — שוואַכער. אָנשטאָט, וואָס ביז איצט האָבן אַלע אפישן פון יידישן טעאַטער זיך געמוזט דרוקן אונטערן קעפּל „דיי- טשישע טרופּע", הייבן זיך ביסלעכווייז אָן צו ווייזן די קעפּ- לעך „יידיש=דייטשישע טרופּע", און יידישע אַקטיאָרן הייבן אָן אויסצוגלייכן די פּלייצעס.

דער נאָמען און די וויכטיקייט פון סעם אַדלער וואַקסט, און אַריינגענומען צו ווערן אין זיין טרופּע ווערט דער חלום פון כמעט אַלע אַקטיאָרן.

דאָס איז אָבער נישט אַזוי לייכט. כדי צו קאָנען זיין ביי אים, האָט מען זיך געמוזט אונטערוואַרפן אַ גאַנץ נייעם לעבנס- שטייגער. ער האָט שטרענג אַכטונג געגעבן, אַז אַקטיאָרן זאָלן זיך אין יעדער שטאָט אויפפירן טאַקטפול און פאַראַנטוואָרטלעך, און אָפּהיטן זייער געזעלשאַפטלעכע שטעלונג. אָבער נאָך שטרענ- גער ווי דאָס איז געווען זיין בינע-דיסציפּלין. זיינע פּראָבן און פאָרשטעלונגען האָבן געמוזט געפירט ווערן מיט דער שטרענג= סטער, ביז אַהער נישט-געהערטער פּינקטלעכקייט. קיין אַקטיאָר האָט זיך נישט געטאָרט דערלויבן עפּעס, וואָס איז געווען אפילו אַ בלויזער ווונק אויף צווייטדייטיקייטן. שפּראַך און שפּיל האָבן געמוזט זיין ריין און אָפּגעהיט.

ער איז אַליין געווען דער קאָמיקער פון דער טרופּע, דער וואָס האָט באַדאַרפט דעם עולם מאַכן לאַכן. און נישט גע= קוקט אויף דעם, וואָס ער איז געווען דער דירעקטאָר, און דורך

קיינעם נישט געבונדן, האָט ער זיך קיינמאָל נישט דערלויבט אַריבערצוטרעטן די גרענעץ פון שטרענגער אויסגעהאַלטנקייט. ער האָט זיך קיינמאָל נישט דערלויבט קיין צווייִדייטיקע וויצן אָדער לידלעך. ער האָט תּמיד נישט דערשפּילט איידער איבער־געשפּילט, און דאָס זעלבע האָט ער געפאָדערט פון אַלע מיט־גלידער פון זיין טרופּע. מען האָט געמוזט אַכטונג געבן, ווי אַזוי מ׳האַלט זיך אָדער מ׳באַוועגט זיך אויף דער בינע.

אָט די צוריקגעהאַלטענע קאַלטקייט, סיי אין זיין פּערזענלעכן כאַראַקטער, און סיי אין דעם כאַראַקטער, וואָס ער האָט צוגעגעבן זיין טרופּע, איז געווען אין אַזאַ שאַרפן קאָנטראַסט צו דער שרייעריש־קייט און שוין אַ ביסל צו שטאַרקער פרייקייט פון די אַנדערע, דעמאָלסט עקזיסטירנדיקע טרופּעס, אַז ער איז גיך אָפּגעשאַצט און באַליבט געוואָרן פון אַלע טעאַטער־גייער, און איבערהויפּט פון דער פּעטערבורגער, קיִעווער און וואַרשעווער אינטעליגענץ.

ער איז געווען זייער ווייט פון צו זיין אַ געבילדעטער מענטש. ער האָט קוים געקאָנט שרייבן אַ ביסל יידיש, אָדער יידיש מיט לאַטייניש אותיות. אָבער אין אים האָט געלעבט אַן איינגעבוירענע אַריסטאָקראַטישקייט און טיפע אינטעליגענץ, וואָס האָט אים תּמיד געצוווּנגען צו זוכן דאָס איידעלערע און שע־נערע אויף דער בינע. זיין באַציונג צו זיין אייגענער אַרבעט, אָדער דער אַרבעט פון זיינע מיטשפּילער איז תּמיד געווען אַ קינסטלעריש־ערלעכע. און זיין פאַראַנטוואָרטלעכקייט און ליבע צו דער בינע האָט אים קיינמאָל נישט פאַרלאָזט, סיי ווען כ׳האָב אים געזען אין פּעטערבורג אָדער קיִעוו, ווו געלט איז געפלאָסן אין קאַסע שטראָמענווייז, און סיי שפּעטער, ערגעץ אין פּאַרוואָרפענעם קריוואָי ראָג, אָדער ראָמני, ווו די צייטן זענען געווען שווערע און שלעכטע.

די שטרענגקייט און פאַרשלאָסנקייט פון זיין כאַראַקטער האָבן אים נישט געשטערט צו מאַכן פילן אַלעמען זיין ליבע און איבערגעגעבנקייט צו יעדן איינעם באַזונדער, און דערפאַר האָט אים יעדער אין טרופּע ליב געהאַט און אויפן שטאַרקסטן אויפן רעספּעקטירט.

זיין גרויסע אומצופרידנקייט מיט די עקזיסטירנדיקע אומשטענדן, זיין פאַרלאַנג פאַר אויסבעסערונגען און זיין ליבע פאַר אַלץ, וואָס איז איידל און שיין, האָט אים געפירט צו זוכן תמיד זיינע רעקרוטן צווישן דער יונגער יידישער אינטעליגענץ און בעסערע קלאַסן פון דער יידישער געזעלשאַפט. און האָט ער געפונען אַזאַ איינעם, האָט ער אים דערנענטערט צו זיך, אַכטונג געגעבן אויף זיין סצענישער אויסבילדונג און אַנטוויקלט אין אים זיינע פעיקייטן. ער האָט אַזעלכן שטענדיק געגעבן די בעסטע געלעגנהייטן זיך אַרויסצווייזן און נישט פאַרפאַלן ווערן, ווי אין אַנדערע טרופעס. ער פלעגט נישט מיד ווערן צו שטיין גאַנצע טעג אויף דער בינע און רעפעטירן אַ ראָלע מיט אַזאַ אינטעליגענטן אָנפאַנגער, ביז ער האָט פון אים אַרויסגעבראַכט וואָס ער האָט געוואָלט. און פלעגט אַזאַ איינער זיך נאָכדעם אויסצייכענען און האָבן ערפאָלג, האָט סעם אַדלער עס באַטראַכט פאַר זיין פערזענלעכן טריומף, און איז דערויף שטאָלץ געוועזן.

אָט די יונגע חברה פלעגט ער תמיד באַטראַכטן ווי זיינע קינדער; האָט זיי תמיד געגעבן אַלע פרייהייטן, אָבער אין דערזעלבער צייט שטאַרק אַכטונג געגעבן, זיי זאָלן חלילה נישט קאַליע ווערן. ער פלעגט שפעטער מיט אַ באַהאַלטענעם פאַרגעניגן דערמאָנען, אַז פון זיין חדר זענען אַרויסגעקומען די שפעטערע אַקטיאָרן פון יעדן בעסערן יידישן טעאַטער. אין זיין טרופע האָבן אָנגעהויבן זייער פראָפעסיאָנעלע בינע-קאַריערע: יעקב בן-עמי, לאַזאַר פריד, אסתר נעראָסלאַווסקאַ סעמועל גאָלדינבורג, וועלוועלע זילבערבערג, אברהם טייטלבוים און אַ סך אַנדערע.

וועגן זיין ביאָגראַפיע איז ווייניק וואָס באַקאַנט. זיין צוריקגעצויגנקייט, זיין אָפגעזונדערטקייט און אָפגעשלאָסענער כאַראַקטער האָבן געמאַכט, אַז כמעט קיינער האָט נישט געווסט קיין זאַך פון זיין לעבן, און צי האָט ער ווען עס איז געהאַט אַ פאַמיליע. געלעבט האָט ער תמיד אַליין, מיט קיינעם זיך

נישט צו-גאָנט געהברט. זעלטן ווען מיט עמעצן קאָרעספּאָנדירט. דאָס איינציק חיהלע, וואָס ער האָט געהאָדעוועט, איז געווען אַ טשערעפּאַכע, וועלכע ער האָט שטענדיק מיט זיך אַרומגעפירט. און דאָס איינציקע, וואָס האָט אים געזעלשאַפטלעך פאַרבונדן מיט דער „גרויסער וועלט״, איז געווען זיין מיטגליד-צייגעניש פון דער „פריימויערער״ געזעלשאַפט, וואָס פלעגט שטענדיק באַצירן דעם אויבנאָן פון זיין האָטעל-צימער.

עס קלינגט כמעט ווי אַן איראָניע פון שיקזאַל, אַז סעם אַדלער איז געשטאָרבן דערפון, וואָס עס האָט אים אָפּגענומען דאָס לשון. ער, וואָס האָט זיין גאַנץ לעבן קיין איבעריקן וואָרט נישט גערעדט; וואָס איז געווען באַרימט תמיד אַלס גרויסער שווייגער; וואָס האָט אַלץ געזען, אַלץ באַמערקט, און זעלטן ווען זיך אָנגערופן מיט אַ וואָרט. שווייגנדיק און צוריקגעצויגן האָט ער געלעבט די אַלע יאָרן, ווען איך בין אין פאַרשידענע צייטן געווען אין זיין טרופּע. קיינמאָל נישט אָפּן אַרויסגעוויזן נישט זיין פרייד און נישט זיין טרויער. ער האָט געשוויגן אַפילו אין איינעם פון די טראַגישסטע מאָמענטן פון זיין לעבן.

עס איז געווען אין יעליסאַוועטגראַד. ער האָט דעמאָלט איבערגעלעבט אַ שטילע פּערזענלעכע טראַגעדיע, עפּעס וואָס וואָלט אפשר יעדן אַנדערן אומגעוואָרפן פון די פיס. ער אָבער איז אויבערפלעכלעך געבליבן פונקט אַזוי קאַלט און גלייכגילטיק ווי תמיד. ער פלעגט קומען צו מיר אין שטוב פאַרטאָג, מיך אַרויסנעמען פון שלאָף — אפשר דערפאַר, ווייל איך בין דעמאָלט געווען צו יונג, ער זאָל זיך פאַר מיר שעמען, אָדער ווייל איך בין געווען דער לעצטער פון זיינע פראָטעזשעס און בין געשטאַנען זייער נאָענט צו אים. ער האָט נישט געקאָנט זיין אַליין. איך פלעג מיט אים שפּאַצירן לאַנגע שעהן איבער די שטילע גאַסן, אָדער זיצן מיט אים אין זיין האָטעל-צימער. אָבער די גאַנצע צייט פלעגט ער שווייגן. מיט קיין איין וואָרט זיך נישט אַרויסגעבן וועגן זיין גרויסן ווייטיק. און נאָר זיינע בלאָנדזשנדיקע גראָע אויגן, און נאָר דאָס נערוועזע צוקען פון

זיין גרויסער אָדלער־נאָז האָבן אַרויסגעגעבן ווי שטאַרק דער מענטש ליידט.

ער האָט אויך געשוויגן און פאַר קיינעם זיך נישט באַקלאָגט, ווען אין די לעצטע פאַר־מלחמה יאָרן האָט זיך דאָס רעדל פאַר אים איבערגעדרייט. ער האָט פאַרלוירן אַ סך געלט. זיין אונטערנעמונגס־קראַפט איז שוואַכער געוואָרן. ער האָט שוין נישט געקאָנט באַוויזן צוזאַמענצושטעלן און אָרגאַניזירן זיין טרופּע אויף דעם זעלבן אופן ווי פריער. זיינע פּראָטעזשעס און תּלמידים זענען זיך צעגאַנגען און צעפאָרן אין פאַרשידענע אַנדערע טרופּעס אין רוסלאַנד און מעבר לים. ער האָט זיך געמוזט באַנוגענען מיט צוזאַמענגשטעלן שוואַכערע טרופּעס פון אַקטיאָרן, וואָס זענען אים נישט תּמיד געווען צום האַרצן, און אַרומפאָרן מיט זיי אין די קליינע שטעט, ווו זיינע פאַרשטעלונגען זענען שוין נישט געווען אַזוי פּאָפּולער.

ווייטער מיטגיין מיט די יונגערע, ניי־צייטיקערע אונטערנעמונגען איז ער שוין נישט געווען אימשטאַנד, און ער האָט אָנגעהויבן פאַרגעסן צו ווערן.

די מלחמה האָט אים געגעבן דעם לעצטן קלאַפּ. מיט גרויס מאַטערניש און מיט אויסגעשעפּטע כּוחות האָט ער זיך דערשלעפּט קיין אַמעריקע. אָבער אויך דאָ האָט ער געשוויגן און זיך געהיט קיינעם נישט צו פאַלן צו לאַסט.

ער האָט געזען, אַז די צייט איז שוין נישט פאַר אים. אַ שווייגנדיקער, שטענדיק אַ זויבער און אָפּיציעל געקליידטער, אין שוואַרצן שפּאַציר־ראָק מיט דעם פיין אויסגעבונדענעם האַלז־טוך — ווי זיין געוווינהייט איז געווען אַלע יאָרן — פלעגט ער קומען אין יידישן אַקטיאָרן־קלוב, ווו ער האָט געפונען אַ גרויסן טייל פון זיינע אַמאָליקע פאַרערער. ער פלעגט זיצן אין אַ ווינקעלע און מיט שווייגנדיקע אויגן זיך צוהערן צום אַרומיקן געשפּרעך. בלויז אַמאָל פלעגט ער מיט אַ וואָרט עמעצן דערמאָנען אָן אַלטע, פאַרגאַנגענע צייטן.

אינגאַנצן בלייבן אומטעטיק האָט ער נישט געקאָנט און נישט געוואָלט. און מיט דער הילף פון דעם געלט, וואָס אים

וואָלט אונזער טעאַטער געקאָנט אָנווייזן אויף אַזויפיל גרויסע שוישפּילערישע נצחונות אין זיין קורצער עקזיסטירונגס צייט, ווען ביים וויגל זיינעם וואָלט נישט געשטאַנען אַזאַ קלוגער, אויסגעשפּראָכענער טעאַטראַל ווי אברהם גאָלדפאַדן.

דער יידישער אַקטיאָר געדענקט זיין פאָטער גאַנץ גוט.

פּערץ 1925.

ש. אַנסקי און יידישע שוישפּילער

(אַ בלעטל זכרונות)

לכתחילה איז עס מיר אַליין געווען מאָדנע, וואָס שטענדיק, ווען כ'האָב זיך געפונען אין דער קעגנוואַרט פון ש. אַנסקין, האָט שטענדיק אין מיר אויפגעלעבט דאָס זעלבע געפיל און נשמה־ציטער, וואָס איך פלעג איבערלעבן, בשעת איך, אַ קליין יידעלע בין צוזאַמען מיט אַזויפיל גרויסע יידן געשטאַנען פאַר דעם חסידישן רבין, צו וועלכן דער טאַטע פלעגט מיך פון צייט צו צייט מיטנעמען. דערזעלבער הייסער דרך ארץ צוזאַמען מיט אַזאַ טיפער ליבע.

און באמת, דורך דער גאַנצער צייט, וואָס איך האָב אים געקענט און געווען נאָענט צו אים, האָב איך תמיד געזען אין אים יענע מערקווירדיקע כאַראַקטער־ און נשמה־אייגנשאַפטן, וואָס זענען געווען אַזוי אייגנטימלעך, און מיט וועלכע עס האָבן זיך אויסגעצייכנט די טרעגער פון חסידיזם.

די זעלבע ברייטע דעמאָקראַטישקייט, די זעלבע פייערדיקע לעבנסלוסטיקייט, אָט יענע שטענדיקע התפעלות און נשמה־דיקע מונטערקייט. די ברייטע ליבע צו אַלץ און צו אַלעמען. די זעלבע אומגעצווונגענע פשוטקייט. אַפילו דאָס זאָגן „דו” צו מער ווייניק נאָענטע מענטשן.

איך וועל עס איבערלאָזן פאַר אַנדערע אויפצווייזן, אויף וויפל־ווייט אָט די אָנגעוויזענע כאַראַקטער אייגנשאַפטן האָבן געפירט דערצו, וואָס

דאָס אויפזאַמלען און איבערדיכטן דעם רייכן אוצר פון די חסידישע=און פאָלקס=מעשׂות איז געוואָרן דער באַליבטער טייל פון זיין טעטיקייט. איך וויל נאָר אָנווייזן אויף ווי=ווייט וויכ=טיק דאָס אַלץ איז געווען פאר אַלע זיינע מקורבים, וואָס זע־נען געשטאַנען נאָענט צו אים בכלל, און בפרט פאר די יינגע יידישע אַרטיסטן, אויף וועמען ער האָט געהאַט אַ געוואַלדיקע גייסטיקע השפּעה.

צווישן אַלע יידישע ליטעראַטן, קינסטלער און „פריינט", וועלכע האָבן זיך אינטערעסירט און געשטאַנען נאָענט צום יידישן טעאַטער, וואָס מיר איז אויסגעקומען צו קענען, איז דער פאַרשטאָרבענער ש. אַנסקי געווען דער איינאון־איינציגסטער, וועלכער איז צום ערשטן מאָל צוגעקומען צום טעאַטער און זיינע אַרטיסטן, נישט ווי קיין קריטיקער און מבינות־זאָגער, נאָר ווי אַ ליבער, וואַרעמער און צערטלעכער חבר.

איך געדענק, איך האָב זיך אַמאָל געקלאָגט פאַר איינעם פון אונזערע חשובסטע שרייבער און כלל־טוער, אַז דעם נייעם, יונגן יידישן אַרטיסט פעלט נישט אַזוי שטאַרק דער מיט בריל באַזאָטעלטער „קריטיקער", נאָר פשוטער קינסטלערישער פריינט און חבר, וואָס זאָל אים אַרומרינגלען מיט דער נויטיקער קינסט־לערישער סביבה און וואַרעמקייט. יענער האָט עס מיר דע־מאָלט מודה געווען. שפּעטער האָב איך אַזעלכן געפונען אין ש. אַנסקין. ער פלעגט קומען צו אונזערע אַרטיסטן מיט אַזוי־פיל התפּעלות, מיט אַזויפיל ליבע, און דער עיקר — אָן אָנגע־צויגנקייט, ווי אַ גלייכער צו גלייכע, אַז מיר האָבן אים געמוזט אָן אַ מאָס ליב האָבן און דערביי טיף רעספּעקטירן.

דאָס ערשטע מאָל, וואָס איך האָב באַגעגנט ש. אַנסקין איז געווען אין סאָוויעטישן מאָסקווע. איך האָב דעמאָלט אָנגע=פירט די דראַמאַטישע סטודיע ביי דער „פּרץ געזעלשאַפט". מיר האָבן זיך געגרייט אַרויסצוטרעטן דאָס ערשטע מאָל פאַר דער עפנטלעכקייט מיט דריי איינאַקטערס פון פּרץ, אש און שלום עליכם. דערביי איז פאָרגעקומען דער פאָלגענדיקער עפּיזאָד:

אַנסקי האָט געלאָזט וויסן, אַז ער וויל קומען ביי־וווינען

איינע פון די גענעראַל-פּראָבן. עס איז באַשטימט געוואָרן אים איינצולאַדן אויף אַ שבת נאָכמיטאָג אין זאַל פון די „יידן-סאָל-דאַטן" אויף סאָליאַנקאַ, ווו אונזערע פּראָבן פלעגן פאָרקומען. מיר האָבן זיך נאַטירלעך זייער שטאַרק געגרייט פאַר יענער פּראָבע. דעם באַשטימטן שבת אָבער, איז אויסגעפאַלן אַזאַ מבול, אַז די שטאָט איז כמעט אינגאַנצן פאַרפלייצט געוואָרן. ביי די אַזוי אויך פאַרקריפּלטע פאַרקערס־מיטלען, וואָס האָבן דעמאָלט געהערשט אין מאָסקווע, האָט מען אפילו נישט געקאָנט חלומען צו צוקומען צו יענעם שטאָט-טייל, ווו דער זאַל האָט זיך גע-פונען, און די רעפּעטיציע איז פאַרשטייט זיך, נישט פאָרגעקו-מען. ווי גרויס איז אָבער געווען אונזער שאַנדע און פאַרדראָס, ווען עס האָט זיך נאָכדעם אַרויסגעוויזן, אַז דער אַלטער אַנסקי איז, נישט קוקנדיק אויף קיין זאַך, פאָרט געקומען אין דער באַגלייטונג פון ד"ר מוקדוני, און האָט אומזיסט געוואַרט איבער אַ שעה צייט...

דערפאַר אָבער איז אונזער שמחה און באַפרידיקונג גע-ווען נאָך גרעסער אין דער נאַכט פון דער פאָרשטעלונג, ווען בשעתן אַנטראַקט האָט זיך זיין הויכע, עטוואָס איינגעבויגענע פיגור באַוויזן אין דעם האַלב-טונקעלן קאָרידאָר, ווו די אַר-טיסטישע גאַרדעראָב-צימערן האָבן זיך געפונען. ער איז געווען פול מיט פרייד און באַגייסטערונג. און הגם איך שטעל זיך איצט פאָר, אַז יענע פאָרשטעלונג איז זיכער געווען ווייט פון שלמות, האָט ער דאָך נישט אויפגעהערט צו האַלזן און קושן אַלע אָנטיילנעמער. און דערביי האָט ער געהאַלטן אין איין איבערחזרן: „גאָט צו דאַנקען, עס זעט זיך אָן אָנהייב". ער איז נישט גע-ווען דער איינציקער, וואָס איז יענעם אָוונט געקומען באַגריסן פאַר דער פאָרשטעלונג. עס זענען געקומען אַלע יידישע ליטע-ראַטן און קינסטלער, וואָס האָבן זיך צו יענער צייט געפונען אין מאָסקווע. ער איז מיר אָבער געוואָרן טייערער און נענ-טער פון אַלעמען צוליב דער האַרציקער איינפאַכקייט און גרוי-סע ליבע, מיט וועלכע ער האָט זיך צו זיך געצויגן און פאַרבונדן.

און נישט נאָר בנוגע דעם טעאַטער און אַרטיסטן, נאָר

ביי אַלע געלעגנהייטן און אומעטום, ווו כ'האָב אים געזען, האָט זיך אַרויסגעוויזן זיין גרויסע לעבנספרייד און אויפמונטערונגס־פעיקייט. זיין באַדערפעניש צו באַשיצן און זאָרגן פאַר אַלעמען.

דאָס איז געווען אין 1918 אין ווילנע. מ'האָט געלעבט ש שווער לעבן. אָבער שווערער ווי ביי אַלעמען האָט זיך עס געלאָזט „פילן ביי דער יידישער אינטעליגענץ. עפעס ווי

ש. אנסקי אין דער געזעלשאַפט פון א גרופע שוישפילער צווישן וועלכע עס געפינט זיך: טייטלבוים, שניאור, באַלעריגע, אַלטער קאַציזנע און דוד הערמאַן.

פאַרלוירענע און אָפגעריסענע פון דער גאַנצער וועלט פלעגט מען זיך טרעפן אין גאַס מיט פאַרפינסטערטע פנימער און צוזאַמענגעדריקטע הערצער. ביי אַלעמען האָבן זיך די הענט אַראָפּגעלאָזט. און ווידער אַמאָל איז עס געווען ש. אַנסקי, וועלכער האָט זיך דער ערשטער געפונען און

אויפגעמונטערט די געפאַלענע געמיטער. ער האָט אָנגעהויבן איינצואָרדענען די אַזוי גערופענע „אינטימע אָוונטן" פאַר נאָענטע און אייגענע מענטשן. אין דעם קליינעם, נישט זייער שטאַרק באַלויכטענעם זאַל פון „פאָלקס אוניווערזיטעט" פלעגט מען זיך צוזאַמענקומען אַביסל פאַרגעסן און אָפּטרייסלען פון זיך די טאָגטעגלעכע זאָרגן. מען פלעגט זיך אַריבזעצן אַרום קליינע טישלעך, ביי וועלכע עפּעס אַ פרוי האָט סערווירט הייסע טיי און שוואַרץ=מעליקע קיכלעך, און אין וואַרעמע שמועסן און געדאַנקען־אויסטוישן, פאַרברענגען ביז שפּעט אין דער נאַכט אַריין. ווער עס האָט געזען אַנסקין אין יענע אָוונטן, דער האָט געקאָנט האָבן אַ באַגריף וועגן דעם גאַנצן אוצר פון נשמה-גוטסקייט און ליבע חברשאַפט, וואָס איז געלעגן אין אים אָפן פאַר יעדן איינעם.

עס זענען געזעסן אַ ביסל מידע און פינסטערע די דאָק=טוירים שאַבאַד און וויגאָדסקי. וועלכע האָבן אין יענער צייט בעטראָגן אויף זיך דעם גאַנצן עול פון כלל=טועריי און שתדלנות פאַר דער ווילנער יידישער באַפעלקערונג. עס פלעגט ווי אַ געפאַנגענער אומרויקער לייב זיך אַרומדרייען פון טישל צו טישל דער שפּעטער דערשאָסענער איסאַק ווייטער, מיט פאַרשלאָסענע ליפּן און מיט די עטוואָס צו לאַנגע הענט אין די קעשענעס. און נאָר פון דאָרט, ווו ש. אַנסקי, דער קאָנפעראַנסיע, איז געזעסן, האָבן זיך געצויגן שטראַלן פון פרייד און אויפמונטערונג. אַלעמענס אויפמערקזאַמקייט איז געווען געווענדעט צו אים. פון יעדנס אויגן האָט זיך דייטלעך געזען די גרויסע פאַרערונג און ליבע, וואָס מען האָט צו אים געפילט. ער האָט קיינעם נישט דורכגעלאָזן, אַלעמען געזען און יעדן פאַרטשעפּעט מיט עפּעס אַ קלוגן וויץ און לייכטע באַמערקונג, אויפפאָדערנדיק עפּעס צו רעדן אָדער דערציילן. און ווען דער שוישפּילער אברהם מאָ=רעווסקי האָט אין זיינס אַ רעדע אַביסל אָנגעגריפן און פאַר־טשעפּעט דאָס ווילנער „מלוכה=טעאַטער", האָט זיך דער שמייכל־דיקער אַנסקי געווענדעט צו אונזער טישל, ווו די אַרטיסטן פון

יענעם טעאַטער זענען געזעסן: — „אַט בײַ יענעם טישל ה ל ש ט מען עפּעס צו ענטפֿערן"...

און אין זײַנע לאַכנדיקע אויגן איז געלעגן אַזויפֿיל קינ־דערישע שטיפֿערישקייט...

איך געדענק נאָך אַן ענלעכן אָוונט אין דעם הויז פֿון קאַפּלאַן־קאַפּלאַנסקי, וואָס האָט אין יענער צייט געדינט אַלס אַ מין באַהאַלטענער „סאַלאָן" פֿאַר די ווילנער ליטעראַטן און קינסטלער. רייכע ליכטיקע זאַלן. אַ געשמאַקפֿול געדעקטער טיש. אָבער די שטימונג ביי אַלעמען איז געווען אַזאַ דער־שלאָגענע און געדריקטע. אומזיסט האָט זיך איינע פֿון די דאַ־מען אָוועקגעזעצט צו דער פּיאַנע. עטלעכע האָבן פּרובירט טאַנצן. איינער אַ געוועזענער סטודענט האָט צום שפּאַס גע־זונגען פֿראַנצויזישע לידער, באַגלייטנדיק זיך אויף אַ גיטאַרע. עמעצער האָט אימיטירט געוויסע אַרטיסטן. מען האָט פּרובירט לאַכן — אומזיסט, עס האָט זיך נישט געקלעפּט. פּלוצלינג אָבער האָט אַנסקי, וועלכער איז ביז איצט מיט עמעצן געזעסן אין אַ ווינקל און געפֿירט אַ פּריוואַט געשפּרעך, באַמערקט די שטימונג, און האָט זיך אַ הויב אויף געטאָן: „וואָס איז דאָס, קינדער?" אַלע האָבן אים באַלד אַרומגערינגלט. ער האָט אָנ־געהויבן דערציילן פֿאַרשידענע זכרונות פֿון דער צייט, ווען ער האָט געלעבט אין פּאַריז, און וועגן זיינס אַ באַגעגעניש דאָרט מיטן באַוווסטן פּראָוואָקאַטאָר אַזעוו. די ליבלעכקייט און אינ־טימקייט פֿון זיין טאָן האָט אַלעמענס הערצער דערוואַרעמט. די אויגן האָבן אויפֿגעגלאַנצט. אַלע האָבן אַ לעבעדיקן אָנטייל גענומען אין די שמועסן, וואָס האָבן זיך דערנאָך פֿאַרצויגן ביז שפּעט אין דער נאַכט אַריין, און אַהיימגעגאַנגען איז מען דערנאָך דערפֿרישטע און דערמונטערטע.

אין דעם ווילנער „מלוכה־טעאַטער" האָט ער קיין אָפֿי־ציעלן אָנטייל נישט גענומען. פּריוואַט אָבער האָט ער זיך אינטערע־סירט מיט יעדן פֿון די אַרטיסטן, און מיט זיין השפּעה געהאָלפֿן

דורכמראָגן די שווערע באַדינגונגען, אונטער וועלכע עס איז אויסגעקומען צו לעבן און צו אַרבעטן.

שפּעטער אפילו, נאָך די איבערגעלעבטע פּאָגראָמען און איבערהויפּט נאָך איטאַק ווייטערס טויט, וועלכער האָט אויף אים אַ געוואַלדיקן איינדרוק געמאַכט, האָט ער אויך זיין אָפּטי־מיזם און לעבנסלוסטיקייט נישט פאַרלוירן. זיין געזונט האָט אַ סך געליטן, די פיגור אַביסל מער איינגעבויגן געוואָרן, אָבער דאָך פלעגט ער אונז נאָך אַלץ אַזוי הארציק באַגעגענען. מיטן זעלבן ליבן שמייכל פלעגט ער זיך אויסטענהן, און זיך נאָכפרעגן וועגן יעדער קלייניקייט, אויסמיידנדיק דערביי צו רעדן וועגן די טרויעריקע געשעענישן.

באַזעצנדיק זיך שפּעטער לויט דער עצה פון דאָקטוירים אין אָטוואָצק, אַ דאַטשע־אָרט לעבן וואַרשע, האָט זיך נאָכמער אַרויסגעוויזן ווי נאָענט און טייער ער איז געווען ביי אַלע זיי־נע נאָענטע. מען האָט אָנגעהויבן אים פאָרן באַזוכן, און דאָס פאָרן איז געווען פאַרבונדן מיט אַזויפיל פאַרערונג, וואָס האָט שטאַרק דערמאָנט אָן דעם אמאָליקן פאָרן צום רבין צו גאַסט. נישט איינער פון אונזערע אַרטיסטן, ווען ער האָט געהאַט עפעס צרות אָדער געווען גייסטיק מיד, פלעגט ער זיך אַראָפּכאַפּן אויף אַ טאָג קיין אָטוואָצק, פונוואַנען ער איז צוריקגעקומען אַ דער־פרישטער און געטרייסטער.

אויך ביי יעקב דינעזאָנס לויה, ווו אַנסקי איז געווען דער קדיש-זאָגער, האָב איך זיך נישט געקאָנט באַפרייען, אַז איך זע פאַר זיך אַ רבין, אַ מנהיג. זיין השפעה האָט זיך אַזוי דייטלעך געלאָזט פילן, דאָס איך בין זיכער, אַז די צענדליקע טויזנטער מלווים האָבן נאָר אים געזען, דעם הויכן מאַן אין שוואַרצן אויבעררראָק מיטן גראָען קאַשקעט, און האָבן נאָר וועגן אים געטראַכט:

איצט איז ער געבליבן דער איינציקער פאַרזאָרגער און באַזאָרגער, דער איינציקער און אומערזעצלעכער...

דאָס לעצטע מאָל האָב איך אים געזען אַ פאָר וואָכן

שפעטער, פאַר מיין אוועקפאָרן אין אַמעריקע. דאָס איז געווען אין דער פאָטאָגראַפישער סטודיע פון דעם דיכטער אַלטער קאַציזנע. ער איז דעמאָלט געקומען קיין וואַרשע איינצואָרדענען די פאָרלעזונג פון זיין „דבוק". די ווייכע האָר פון זיין געלאָקטן קאָפ און קליינער באָרד זענען דורך דער קורצער צייט הייסער געוואָרן. דאָס פנים בלאַסער און געלייטערטער. אָבער די שטענדיקע אויפגעהייטערטקייט און לעבנס־פרייד האָבן אים אויך דאָס מאָל נישט פאַרלאָזט. ווי אַ ליבער פאָטער און צערטלעכער חבר האָט ער זיך דערפרייט און זיך געכאַפּט קושן מיט די עטלעכע חברים אַרטיסטן פון דער ווילנער טרופּע, וואָס זענען דאָרט געווען. יעדן איינעם האָט ער געהאַט וואָס צו פרעגן אָדער דערציילן. ביי יעדן איינעם איז עפּעס ווי ליכטיק געוואָרן אויפן האַרצן פון דער זוניקער גוטסקייט, מיט וועלכער ער האָט אַלעמען אַרומגעכאַפּט.

מיר האָבן באַשלאָסן זיך צו פאָטאָגראַפירן מיט אים פאַר אַן אָנדענקען. מען האָט געקריגן אַ פאָטערשטול, זי אוועקגעשטעלט אינדערמיט, און אים פאַרגעלייגט זיך זעצן, און מיר אַלע זאָלן שטיין אַרום אים. ער האָט זיך קונציק אַרויסגעדרייט און וויציק פּראָטעסטירט:

„קונדסים, איר ווילט מיך מאַכן פאַר אַן אַלטן ייִדן. איך בין יונגער פאַר אייך", און אָנגענעמענדיק מיך פאַרן האַנט האָט ער מיך אַוועקגעזעצט אין פאָטערשטול, זאָגנדיק: „דו פאָרסט דאָך אַוועק, דאַרף מען זיך דאָך מיט דיר געזעגענען" און ער האָט זיך פּשוט אַוועקגעשטעלט צוזאַמען מיט די איבעריקע אַרום מיר.

ביים צעגיין זיך, האָט ער זיך ווידער האַרציק און ליבלעך צעזעגנט מיט אַלעמען, אָנזאָגנדיק מיר, איך זאָל למעה"ש אַרויסקומען קיין אָטוואָצק זיך געזעגענען פאַרן פאָרן אין אַמעריקע. איך האָב צוגעזאָגט. ליידער איז מיר אָבער נישט באַשערט געווען אים צו זען מער, און צו זאָגן אַ זייט־געזונט. די טעג פאַר מיין אָפּפאָרן האָט אויסגעבראָכן דער צוזאַמענ־

שטויס מיט די באָלשעוויקעס. ס׳איז געוואָרן אַ בהלה. איך האָב זיך געאײלט אויסצומיידן מעגלעכע פאַסירונגען. און אַזוי בין איך, נישט געזעגנענדיק זיך אַוועק. אָבער די גאַנצע צייט, אַ סך שפּעטער, האָב איך זיך נישט געקאָנט באַרויקן: נישט געזעגנט זיך, און נישט מיטגענומען די ברכה פונם רבין.

פעברואַר 1925.

טעאַטראַלישקייט בײַ גאָלדפאַדענען

ניט גאָר לאַנג צוריק איז עס געווען, ווען אין אונ־דזערע ליטעראַרישע און טעאַטער־קרייזן האָט מען בײַ יעדער געלעגנהייט גערעדט וועגן אברהם גאָלדפאַדען בלויז ווי איבער דעם פאָטער פון יידישן טעאַטער. דער וואָס האָט אים געגעבן זיין געבורט און אויסגעשיקט אים אין דער גרויסער וועלט אַריין, אָראָפּנעמענדיק פון אים זיין ווייטערדיקע אחריות. מען האָט גערעדט וועגן אַ גאָלדפאַדן־פּעריאָדע בײַ יידישע אַקטיאָרן, וואָס האָט זיך שוין כמעט ווי געענדיקט.

די, וועלכע האָבן געשווירן בײַם הייליקן נאַטוראַליזם און ליטעראַרישקייט, האָבן אינגאַנצן אָפּגעלייקנט גאָלדפאַדענס ווערט פאַרן יידישן טעאַטער. די, וואָס האָבן געזוכט אין טע־אַטער נאַטור־טרייע בילדער פון אמתן לעבן, האָבן גאָלדפאַ־דענען נישט געקאָנט מוחל זיין זיין נישט־נאַטירלעכקייט, די אומוואַרשיינלעכקייט פון זיינע העלדן און סיטואַציעס; די „אומ־ליטעראַרישקייט" פון זיין פאָלקסטימלעכער, אומגעקינצלטער שפּראַך; די „טעאַטראַלישקייט" און שיעור נישט פּאַיאַצישע שטיפערייען פון די מערסטע זיינע פּערסאָנאַזשן. מיט דעם איינציקן נאָמען „שונדיסט" האָבן זיי אים פאַרמשפּט צום גייס־טיקן טויט, און געווייכט פון טעאַטער תמיד, ווען זיינע פּיעסן זענען געשפּילט געוואָרן.

אַנדערע זענען שוין געווען גרייט צו מאַכן געוויסע הנחות: זיי האָבן נישט אָפּגעלייקנט גאָלדפאַדנס פאַרדינסטן

אַלס שאַפער און בויער פון יידישן טעאַטער. זיי זענען גרייט געווען אַפילו מודה צו זיין, אַז דאָס יידישע טעאַטער און דער יידישער אַקטיאָר האָבן געמוזט דורכמאַכן די גאָלד־פאַדן־פעריאָדע. אָבער זיי האָבן תמיד גערעדט וועגן איר, ווי וועגן אַ פעריאָדע, וואָס איז שוין באַלד פאַרגאַנגען, און וואָס דאַרף וואָס וויניקער דערמאָנט ווערן. וואָס שנעלער דאָס יידישע טעאַטער און דער יידישער אַקטיאָר וועלן זיך אָפּטרייסלען און באַפרייען פון איר, אַלץ געזונטער און לייטישער וועט עס זיין פאַר ביידן.

דער אמת און די פּראַקטיק האָבן אָבער באַוויזן גאָר דעם היפּוך פון דער לאַגע.

נישט נאָר איז דער יידישער אַקטיאָר און דאָס יידישע טעאַטער קיינמאָל נישט ווייט אַוועק פון גאָלדפאַדענען, נאָר פאַרקערט. זיי זענען תמיד, אויף אַלע זייערע עטאַפּן, סיי אין צייטן פון מידקייט און דערשלאָגנקייט, און סיי אין טעג פון דערהויבנקייט און רחבות, צוריקגעקומען צו גאָלדפאַדענען אויף אַ נייעם באַנייטן אופן.

נישט נאָר איז גאָלדפאַדען נישט קיין אויסגעטריקנטער פאַרשטאָפּטער קוואַל, וועמענס וואַסער האָט שוין לאַנג אויפגעהערט צו באַפרוכטן און קרעפטיקן דעם יידישן אַקטיאָר און טעאַטער, נאָר פאַרקערט — ס'איז אַ קוואַל, וואָס שלאָגט טיף און באַנייט זיך תמיד מיט פרישקייט און זאַפטיקייט. תמיד האָט דאָס יידישע טעאַטער געפונען אין גאָלדפאַדענען אַ נייעם טעם, אַ נייעם מיין, און אַ נייעם שטויס אויף צו גיין ווייטער פאָרויס.

שוין נישט צו רעדן דערפון, וואָס די ערשטע צוויי צענדליק יאָרן נאָך זיין אַנטשטיין, האָט זיך דאָס יידישע טעאַטער געשפּייזט און זיך אויפגעהאַלטן כמעט אויסשליסלעך אויף גאָלדפאַדענס פּיעסן, און אַקטיאָרן האָבן געהאַלטן פאַר זייערע איינציקע און בעסטע שאַפונגען די ראָלן פון גאָלדפאַדענס רעפּערטואַר. נאָר אַפילו שפּעטער, האָט גאָלדפאַדענס השפּעה קיינמאָל נישט פאַרלאָזט די יידישע בינע.

יעדעס מאָל, ווען דער יידישער אַקטיאָר ווערט מיד פון „ליטעראַטור“; ווען אים ווערן דערעסן די הויכע פּסיכאָלאָגישע און געזעלשאַפטלעכע פּראָבלעמען; ווען ער פאַרבענקט זיך נאָך טעאַטראַלער שפּיל, נאָך טעאַטראַלער ווירטועזיקייט, ווענדט ער זיך צום קוואַל, צום שורש — צו דעם אייביק טעאַטראַלישן גאָלדפאַדענען.

ווייל סעם אַדלער אין 1901 אויפהויבן דעם שפּלדיקן מצב פון יידישן טעאַטער, טוט ער עס מיט זיין אויפפירונג פון „עקידת־יצחק“, וואָס גייט אויף דער קיעווער בינע לאַנגע חדשים נאָכאַנאַנד, און ברענגט אַריין פאַבעלהאַפטע, שוין לאַנג נישט־געזעענע סומען אין דער יידישער טעאַטער־קאַסע, און דערהויבט מיטאַמאָל דעם געפאַלענעם פּרעסטיזש פון יידישן אַקטיאָר.

ווייל דער זעלבער סעם אַדלער אין 1909 צוריקגעווינען פאַר זיך די שטאָט יעקאַטערינאָסלאַוו און צוריקשטעלן זיין קינסטלערישע רענאָמע, וואָס איז אַביסל פאַרטונקלט געוואָרן דורך די אַנדערע דירעקטאָרן, טוט ער עס מיט זיין באַ־יטער אויפפירונג פון „שולמית“. ער פאַרוואַנדלט די סעטימענטאַל־לירישע מוזיקאַלישע דראַמע אין אַ גרויסן ספּעקטאַקל, ווו אין דער סצענע פון עולה־רגל זיין קיין ירושלים נעמען אָנטייל ביז הינדערט מענטשן, וואָס טראָגן מתנות און טרייבן לעבעדיקע שעפּסעלעך פאַר קרבנות, און מאַרשירן אונטער די קלאַנגען פון דער פייערלעכער, אַזוי נאָענטער „שולמית“־מוזיק.

די אַמוזאַנטסטע פאָרשטעלונג פון סאַבסיי־לאַגער סעזאָן אין 1910 אויף דער אָדעסער בינע, איז „משיחס צייטן“, וואָס האַלט אויס אַ גרויסע צאָל פאָרשטעלונגען צוזאַמען מיט די בייעסטע „אַמעריקאַנער שלאַגערס“. דער ווירטועזדיק גראָטעסקער יאָנטל שנאָרער, מיט זיין אויסגעשטרעקטער רויטער פאַטשיילע, מיט וועלכער ער פאָרט אַרום איבער דער וועלט צוזאַמענקלייבן נדבות „חתונה צו מאַכן אַן אָרעמע בתולה“, רופט אַרויס ביים פּובליקום נישט ווייניקער פרייד געלעכטער, ווי די פאַרשידענע קאָמישע העלדן אין די מאָדערנע „פינטעלעך“ און „הערצעלעך“.

אַ גרויסער טעאַטראַלישער דערפאָלג איז אין 1907 אין

קיעוו ביים דערמאָנטן סעם אדלער, די ביזאַרע און זורלאַויט טעאַטראַלישע „לא תזמור", אָדער ווי מען פלעגט די פיעסע רופן אין רוסלאַנד „פרץ אין פראַק". די קאָמיש-פאַנטאַסטישע פיגורן, מיט וועלכע די פיעסע איז פול, צוזאַמען מיט דער נאַיווער מוזיק און אַריינגעפלאָכטענע טענץ שאַפן אַן אויסגע־צייכנטע אונטערהאַלטנדיקע טעאַטער פאָרשטעלונג.

ווערט קאַמינסקיס „פאַרייניקטע ליטעראַרישע טרופּע" — די ערשטע קינסטלערישע טרופּע ביי יידן — מיד פון גאָרדין, זודערמאַן און איבסען, קערט זי זיך אום צו גאָלדפאַדענען. און די זעלביקע שוישפּילער, וואָס האָבן זיך געהיטן חלילה נישט אַרויסצוטרעטן פון די „ליטעראַרישע" גרענעצן, שטעלן זיך אין 1911 רעפּעטירן „קאָלדוניע" מיט אַזאַ התמדה און קינסטלערישן ערנסט, וואָס דערגרייכט אַזש ביז פּיעטעט. די פּיעסע ווערט געשפּילט אין וואַרשע מיט גרויסן קאַסע און אַרטיסטישן דער־פאָלג. און אויף דער זעלביקער בינע, אויף וועלכער ס'האָט זיך אַ נאַכט פריער געהערט „מאַגדאַס" שאַרפער פּראָטעסט קעגן די טריוויאַלע געזעלשאַפטלעכע איינאָרדנונגען, האָבן זיך געטראָגן פריש און זאַפטיק מירעלעס יתומה־ליד און האָצמאַכס ברענענ־דיקע קופּלעטן.

וויל דאָס ערשטע יידישע מלוכהשע קאַמער־טעאַטער אין מאָסקווע געפינען דעם וועג פאַר נייע טעאַטראַלע פאָרמען און יידישע טעאַטראַלע אויסדרוקס-מעגלעכקייטן, געפינט עס דאָס אַלץ ביי גאָלדפאַדענען. און די „כשופמאַכערין" ווערט פאַר־וואַנדלט אין אַזאַ פינקלענדיקן, מיט אַלע טעאַטראַלע קאָלירן שפּילנדיקן ספּעקטאַקל, וואָס באַצווינגט און באַצויבערט די שטרענגסטע טעאַטראַלע מפונקים.

און צום סוף — וויל דאָס „יידישע קונסט-טעאַטער" אין ניו-יאָרק אָפּרוען פון די נצחונות אין די פּיעסן פון זשולאַווסקי, גאָגאָל, טאָלער און ראָמען ראָלאַנד, קערט עס זיך ווידער אום צו גאָלדפאַדענען, און געפינט טעאַטראַלע שטיפעריי און גרויסע קאַסע-דערפאָלגן אין די „צוויי קוני לעמעלס" און אין דער „כשופמאַכערין".

און ווי ס'איז צו דערוואַרטן פֿון אַן עכטן טעאַטראַלן דראַמאַטיקער, געפֿינט יעדער איינער בײַ גאָלדפֿאַדענען, וואָס ער זוכט. יעדער רעזשיסער טײַטשט אין אים אַרײַן, אָדער טײַטשט אים אויס לויט זײַן ווילן און באַנעמען.

שפּילן גאָלדפֿאַדענען סעם אַדלער, סאַבסיי און די איבעריקע דירעקטאָרן אויף זייער אַלט־שטייגעריש, נאַיוו־ערנסטן טעאַטראַלן אופֿן. טײַטשט אויס קאַמינסקי די „כּשוף־מאַכערין" ווי אַ נאַטוראַליסטישע דראַמע מיט מוזיק. פֿאַרוואַנדלט גראַנאָווסקי די זעלביקע כּשוף־מאַכערין אין אַ סאָציאַלער סאַטירע, און לאַכט דורך איר אויס דעם גאַנצן קלאַפּערגעצייג, דעם הוהאַדיקן ווירוואַר סײַ פֿונעם ייִדישן אַלטן טעאַטער, און סײַ פֿונעם אָפּגעשטאַנענעם ייִדישן אַלגעמיינעם לעבן. שטעלט מאָריס שוואַרץ די „קוני לעמעלס" און די „כּשוף־מאַכערין" אַלס ריין קינסטלערישן טעאַטראַלן גראָטעסק, אָן שום טענדענציעזע פּונות, בלויז צוליב דער שטיפֿערישקייט און פֿרייד, מיט וועלכע די פּיעסן זענען פֿול.

ווײַל, ווי אַלע עכטע גרויסע טעאַטער־פּיעסן, זענען גאָלדפֿאַדנס קאָמעדיעס אַ זייער פֿײַנע מוסטערהאַפֿטע קאַנווע, וואָס גיט מעגלעכקייטן סײַ דער אַקטיאָרישער שפּיל, און סײַ דער רעזשיסאָרישער אינאָוואַציע. זיי לאָזן פּלאַץ פֿאַר דער דערגעצונג און שעפֿערישן אײַנפֿאַל פֿון יעדן אויפֿפֿירער. זיי לאָזן זיך אַדאַפּטירן און צופּאַסן צו אַלע אופֿנים פֿון אויספֿירן, און זענען בויגזאַם פֿאַר אַלע מאָדערנע און מאָדערניזירטע ריכטונגען.

מיט דעם זעלביקן עפֿעקט האָט מען געשפּילט גאָלדפֿאַדנס פּיעסן אויף די פּראָווינציעלע פֿאַרמאַלע בינעס, וווּ די צופֿעליקע נאַיוו־געמאָלענע דעקאָראַציעס זענען בלויז געווען טעאַטראַלע הינטערגרונטן, און האָבן גאָרנישט געהאַט צו טאָן מיטן אינהאַלט פֿון די פּיעסן. וועגן רעקוויזיט אָדער מעבל האָט מען זיך ווייניק געזאָרגט. מען האָט גענוצט בלויז די זאַכן, וואָס זענען אומבאַדינגט נויטיק געווען, ווי דאָס ווערט געטאָן אויף די פֿאַרמאַלע מאַליער־בינעס.

די זעלביקע קינסטלערישע ווירקונג האָט זײַן פּיעסע גע־

האָט, ווען זי איז אין קאַמינסקיס טעאַטער אויפגעפירט געוואָרן ביי ספּעציעל געמאָלענע דעקאָראַציעס און אַן עכט־נאַטוראַליסטישער אויסשטאַטונג.

אין קאַמינסקיס טעאַטער איז די הינטערשטע וואַנט פון דער סצענע דורכגעבראָכן. אָט די עפענונג איז אויסגענוצט געוואָרן צו שאַפן די נויטיקע פּערספּעקטיווע אין דער מאַרק־סצענע. פון ביידע זייטן זענען געשטעלט געוואָרן נאַטוראַליסטיש געמאָלענע הייזער, וועלכע האָבן זיך אַוועקגעצויגן ווייט אין דער טיפקייט אַריין. און דער איינדרוק איז געווען אַ „נאַטירלעכער”. פּונקט ווי מען האָט אָט די נאַטירלעכקייט געזוכט דורכצופירן דורך דעם גאַנצן שפּילן אין דער פאָרשטעלונג.

מיט נאָך אַ סך גרעסערן קינסטלערישן דערפאָלג נוצט גראַנאָווסקי אין זיין גאָלדפאַדען אויפפירונג זיינע קאָנסטרוקטיוויסטישע לייטערס, איבער וועלכע עס דראַפּען זיך, קוליען און הוידען זיך די אַקראָבאַטישע, פאַנטאַסטיש־מאַסקירטע „קאָלדוניע”־העלדן, און שאַפן אַזאַ כישופדיקן טעאַטראַלן עקסטאַז, פון וועלכן דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער וואַגט אפילו נישט צו חלומען.

און מיט נישט ווייניקער דערפאָלג באַנוצט זיך דאָס „קונסט טעאַטער” מיט דער דעקאָראַטיוו־סטיליזירטער אויפפירונגס־מעטאָדע, און זוכט צוצוגעבן אַ תמימותדיקן חן און אויסגעהאַלטנקייט סיי אינעם שפּילן, סיי אין דער אויסשטאַטונג פון גאָלדפאַדענס פּיעסן.

וואָלטן די „קוני לעמלס”, די „כישופמאַכערין” און אַנדערע גאָלדפאַדענס פּיעסן אויפגעפירט געוואָרן אפילו אויף אַ נאַקעטער, דעקאָראַציעלאָזער בינע, ווו ס׳זאָלן בלויז בולט געמאַכט ווערן די פאַרשידענע קאָמישע און לעבנס־שטייגערלעכע סיטואַציעס, וואָלטן זיי באַקומען אַ נייעם, באַזונדערן טעאַטראַלישן ווערט. אויב ס׳וואָלט זיך נאָר געפונען דער פּאַסיקער רעזשיסער, וועלכער זאָל אָט דעם ווערט קאָנען אַרויסשיילן און איבערזעצן

אויף דער טעאַטער שפּראַך דורך די געהעריקע גרופּירונגען, אינטאָנאַציעס און פּנים שפּיל פון די אַקטיאָרן.

ווייל, וואָס פאַר אַ כּוונה מען זאָל נישט אַריינלייגן אין דער אויסטייטשונג פון גאָלדפאַדנס פּיעסן; וואָס פאַר אַ קאַפּאָטעס מען זאָל נישט אָנטאָן זיינע העלדן; וועלכע אויסריכטונגען מען זאָל נישט געבן זיינע פּערסאָנאַזשן, וועט אַלץ נישט מעגלעך זיין צו פאַרשטיקן און פאַרטרייבן דעם הויפּט-עלעמענט, וואָס ליגט אין גרונט פון זייער גאַנצן געבוי, און וואָס גיט זיי זייער אומשעצבאַרן ווערט — אַ חוץ זייער פּשוטקייט און פאָלקסטימלעכקייט — און דאָס איז זייער טעאַטראַלישקייט. אָט יענע וויטאַלע, נערוועזע, צאַפּלדיקע און קיינמאָל נישט איינרועענדיקע קוואַליטעט, וואָס דרוקט זיך אויס נישט אין אַן אינטערעסאַנטן ספּור-המעשה, נישט אין געפליגלטער פּראָזע, נישט אין קיין בליצנדיקע מעטאַפאָרן, נאָר אין דער אייגנאַרטיקער, אויף קיין אַנדער זאַך נישט ענלעכער. און מיט קיין אַנדער זאַך נישט פאַרבייטבאַרער טעאַטראַלער דינאַמישקייט.

און גאָלדפאַדען איז פריער פאַר אַלץ געווען אַ טעאַטראַל. ס'איז גענוג אויפמערקזאַם דורכצושטודירן די „רעמאַרקן" פון זיינע פּיעסן, די אָנווייזונגען פאַר די אַקטיאָרן אָדער דעם אויפפירער, כּדי צו זען, ווי העל און שאַרף ס'איז געווען זיין חוש פאַר דער טעאַטראַלער פאַנטאַסטיק און סצעניש ער באַוועגלעכקייט. למשל, זיינע אָנווייזונגען פאַר אויסשטאַטונג אָדער שפּיל אין דער סדום-ועמורה-סצענע פון „עקידת יצחק", אָדער די אַרענע און חורבן-סצענעס אין „בר-כּוכבא", צי די חתונה-סצענע אין „שולמית". דאָס זעלביקע אויך אין זיינע „לעבנס"-פּיעסן, ווי די „כּשוף-מאַכערין", אָדער „משיחס צייטן". זיי זענען שטענדיק נישט פאַרגליווערט, פול מיט באַוועגונג און האַנדלונג. סצענעס בייטן סצענעס. סיטואַציעס וועקסלען סיטואַציעס. אַלץ איז אין פּראָצעס פון זיך שאַפן, זיך אַנטוויקלען און שטייגערן.

גאָלדפאַדען האָט נישט באַדאַרפט מען זאָל פאַר אים אַנטפּלעקן דעם מאָדערנעם סוד, אַז אַ פּיעסע ווערט מער גע-

הערט מיט די אויגן ווי מיט די אויערן. פאַר אים, פונקט ווי פאַר אַלע עכטע טעאַטער־קינסטלער איז עס געווען דער תוך און דער עיקר פון זיין גאַנצן שאַפן. וואָס ער האָט נישט גע־וואָלט דערציילן אָדער זאָגן — צי איז עס די סענטימענטאַל־צאַרטע געשיכטע פון אַן אומגליקלעכער ליבעס־שבועה, מיט קאַץ און ברונען פאַר עדות; צי דער העראָישער עפּאָס פון געפאַלענע העלדן אין זייער אומגלייכן קאַמף פאַר דער פריי־הייט פון זייער פאָלק; צי די פשוט־נאַיווע מעשה פון אַ פאַל־שער שטיפמוטער און די ליידן פון אַ יתומה — אַלץ ווערט ביי אים דערציילט אין אַן אויסגעשפּראָכענעם, עכט־טעאַטראַלן און בילדלעכן אופן. פול מיט שפּאַנונג און שפּילעווודיקע האַנדלונג.

גאָלדפאַדענס שאַרפער חוש פאַר טעאַטראַלישקייט זעט זיך אויך גאַנץ קלאָר אין זיין שטאַרקער ליבע איבערצובייטן זיינע האַנדלונגס־ערטער. אַרומצוטרייבן זיינע העלדן איבער דער וועלט. פאַרפירן זיי אָדער קיין סטאַמבול, ווי אין „קאָלדוניע", אָדער קיין ארץ־ישראל, ווי אין „לא תחמוד", אָדער ווי אין „משיחס צייטן".

איך מיין, אַז ס'איז אפשר נישט געווען אַזוי פיל דער נאַציאָנאַלער מאָטיוו, וואָס האָט אים געפירט צוזאַמענצוברענגען אַלע זיינע העלדן אין ארץ־ישראל צום סוף פון דער לעצט־דערמאָנטער פּיעסע, ווי דער שטאַרקער פאַרלאַנג פאַר דער טעאַטראַלער עפעקטקייט, וואָס אַזאַ סיטואַציע גיט אים. זיין פאַרטרייבן זיינע העלדן קיין סטאַמבול, אַמעריקע, אָדער ארץ־ישראל, איז געווען דיקטירט פון דיזעלביקע מאָטיוון, וואָס האָבן דיקטירט די אַלט־צייטיקע דראַמאַטיקער צו לאָזן זייערע העלדן געפאַנגען און נאָכדעם אויסגעלייזט ווערן פון „די טערקן". דאָס האָט זיי געגעבן אַ מעגלעכקייט אַרויפצוברענגען אויף דער בינע מענטשן פון ווייטע מקומות, מיט זייערע פאַרביקע משונהדיקע קליידונגען, אַמוזאַנטע באַוועגונגען, און אויסטער־לישע האַנדלונגען. אַ זאַך, וואָס איז דאָס חיות און די נויטיקע לופט פון טעאַטער.

דאָס איז זיכער. וואָלטן אַפריקע אָדער אויסטראַליען

ישט געווען איבער, אָדער אויסער דער השגה פון דעם דע־מאָלסטיקן יידישן טעאַטער־באַזוכער, וואָלט גאָלדפאַדן זיינע העלדן זיכער געווען פאַרשלעפּט אויף אַהין, צוליב די אָנגע־ווייזענע טעמים — אַלץ כּדי צו דערגרייכן דעם געזוכטן טע־אַטראַלן עפעקט. צוליבן טעאַטראַלן עפעקט שטעלט ער זיך נישט אָפּ אַרויפצופירן אויף דער בינע דעם לייב, וועלכן דער טיטול־העלד באַצווינגט אין „בר־כּוכבא", פאַרשטעלטע מתים אין די „קוני לעמעלס", און אפילו דעם יצר הרע מיטן יצר טוב אין „לא תחמוד".

הייבט מען נאָכאַמאָל איבערלייענען און איבערקאָנטראָ־לירן די פּיעסן פון אברהם גאָלדפאַדן, ווערט מען דערשטוינט פון דעם גאַנצן אוצר נאָכנישט אויסגענוצטן טעאַטער־מאַטער־יאַל, וואָס ליגט אין זיי באַהאַלטן. מען ווערט ווי צוגעצויגן פון דער גאַנצער רייכקייט פון סצענישע מעגלעכקייטן, וואָס ווערן אַזוי גיריג געזוכט אויף אַנדערע בינעס, און וואָס וואַרטן ערשט אויף אונזערע גרויסע רעזשיסאָרן, וועלכע זאָלן קומען און זיי געבן אַ טעאַטראַלן תּיקון. עס וואַרט אונזער „בר־כּוכבא" אויף דעם נייעם ריינהאַרט, וואָס זאָל אים אַרויספירן אויף דער אָפענער אַרענע, און פאַרוואַנדלען אָט די ספּעקטאַ־קולאַרע טראַגעדיע אין אַ יידישער „קעניג עדיפּוס", אָדער „דאַנטאָנס טויט"־אויפפירונג. עס וואַרט „לא תחמוד" אויף אַ יידישן נאָרמאַן בעל געדעס, וואָס זאָל קאָנען אַרויספאַרבן די גאַנצע פּיקטאָרעסקייט און טעאַטראַלע פּיקאַנטקייט, וואָס ליגט אין דער נאַיוו־טשיקאַווער מלחמה צווישן יצר הרע מיטן יצר טוב. עס בענקט אונזער „שולמית" נאָך דעם גרויסן רעזשיסער, וואָס זאָל אויף אַ מאָדערן-טעאַטראַלן אופן קאָנען דערציילן דאָס פּאָעטישע, אַלטע און אייביק נייע, טרויעריקע מעשהלע וועגן דער פאַרלאָזענער, פאַרגעסענער און צוריקגעפונענער פאַרליב־טער, און שאַפן אונזער עכט יידישן „מיראַקל" שפּיל.

זיין חוש פאַר טעאַטראַלישקייט, פאַר טעאַטער שפּיל האָט גאָלדפאַדן אַריבערגעטראָגן און איינגעפלאַנצט אין די אַקטיאָרן, וואָס זענען דורך אים געשאַפן און דערצויגן געוואָרן. נישט אומזיסט איז אַזוי פּאָפּולער אין יידישן טעאַטער דער אָנעק־

דאָט, אַז ווען צו גאָלדפאַדענען פלעגט קומען אַ הונגעריקער אַקטיאָר בעטן אַ פּאָר גילדן אויף אָפּצועסן און באַצאָלן דירה־געלט, האָט ער אים אָנשטאָט דעם געטרייסט: „הער זשע, וועסטו ביי מיר שפּילן אַ טייערע ראָלע אין דער קומענדיקער פּיעסע"...

וויל שפּילן אַ ראָלע, שפּילן טעאַטער, איז געווען די איינציקע לעבנס-אויפגאַבע ביי גאָלדפאַדנס אַקטיאָרן. און שפּילן איז געוואָרן די שטאַרקסטע קאָרט, און דער לעבע־דיקסטער נערוו ביי אַלע שפּעטערדיקע אַקטיאָרן פון יידישן טעאַטער.

אויב אונזער טעאַטער האָט אין זיין פאַרהעלטנסמעסיק נישט לאַנגער עקזיסטענץ נישט געקאָנט אָנווייזן אויף קיין ברייטן רעפּערטואַר פון גרויסע, שטאַרק־ווירקזאַמע פּיעסן; אויב עס האָט זיך נישט תּמיד געקאָנט באַרימען מיט דער דערפינ־דערישקייט און אויפטואונגען פון אַ גאַנצער ריי גרויסע רעזשי־סאָרן, האָט עס אָבער תּמיד, אין אַלע צייטן און אין אַלע לענדער, זיך געקאָנט באַרימען מיט אַ גרויסער מחנה שטאַרק טאַלאַנטירטע און גאָט־געבענטשטע אַקטיאָרן. אונזער בינע האָט תּמיד געשיינט און געפינקלט מיט דעם קאָלירנדיקן רעגנ־בויגן פון אַקטיאָרישער שפּיל. אויב אונזער טעאַטער האָט זיך נישט געקאָנט פאַרמעסטן מיט די אומות־העולמדיקע טעאַטערס מיט זיין אָרגאַניזירטקייט, סיסטעמישקייט און ראַפינירטע בינע־אויפטואונגען, האָט עס אָבער קיינמאָל נישט געדאַרפט זיך שע־מען מיט זיין אַרטיסטישן מאַטעריאַל, מיט זיינע קינסטלערישע שפּילער־כּחות.

אין אַ בריוו צו שלום־עליכמען, ווו ער איז זיך מתנצל, פאַרוואָס ער האָט געשאַפן אַזעלכע פּיעסן ווי „שמענדריק", שרייבט גאָלדפאַדן: „וואָלט דאָס יידישע טעאַטער אָנגעהויבן מיט „אוריאל אַקאָסטאַ", וואָלט עס זיך נישט געקאָנט אַנט־וויקלען און בויען".

מען וואָלט נאָך געקאָנט צוגעבן — ווער ווייסט צי

איז געבליבן פון אַ בענעפיט-פאָרשטעלונג, וואָס יעקב בן-עמי און אַנדערע זיינע אַמאָליקע תּלמידים האָבן פאַר אים גע-שפּילט, איז ער אין 1922 צוריקגעפאָרן קיין איראָפּע. עס איז אים געלונגען ווידער אַמאָל זיך צוצושלאָגן צו אַ יידישער טרופּע, וואָס האָט דעמאָלט געשפּילט אין קאָוונע, ליטע. אַלץ, דאַכט זיך, איז געגאַנגען גוט. ער האָט פאַרדינט געלט, גע-האַט אַרטיסטישן דערפאָלג. אָבער דאָרט איז מיט אים אַן אומ-גליק געשען. ער איז פּלוצלינג הייזעריק געוואָרן און נישט געקאָנט מער שפּילן. ער איז געצוואונגען געווען צו פאָרן קיין ווין זיך קורירן. אָבער זיין לאַגע האָט זיך פאַרערגערט. עס האָט אים אינגאַנצן אָפּגענומען דאָס לשון, און נאָך עטלעכע יאָר זיך מאַטערן אין הונגער און דחקות — דאָס איצטיקע מאָל שוין אויף אַן אמת אַ שטומער — איז ער געשטאָרבן ווייט פון פריינט און באַקאַנטע

יאַנואַר 1926

נאַטוראַליזם אויף דער יידישער בינע

ס'איז אַן אַלטער אמת: דער שוישפּילער אימיטאַטאָר איז תמיד אַ נאַטוראַליסט. נישט זייענדיק בכח אַליין צו שאַפן און אויסדיכטען זיינע העלדן, נעמט ער זיי אויף פּראָקאַט ביים לעבן. ער דאַרף קיין סך נישט זוכן, ער דאַרף נישט צווייפלען. זיינע העלדן דאַרפן נישט געלייטערט ווערן דורך זיין פאַנטאַזיע, זיי ווערן נישט געבוירן דורך די חבלי לידה פון אַ קינסטלער. אנשטאַט דעם האָט דער אַקטיאָר אימיטאַטאָר אַ גרינגערן וועג — ער ווענדעט זיך דירעקט צום לעבן, ווו ער געפינט שוין זיין מאַטעריאַל צעקייט דורכן זעלבן לעבן, אַלץ איינס, צי ער געפינט עס אין געשטאַלט פון אַן אַלטן רב, אַ בייזן רוסישן פּאָפּ, אַ גוטן טאַטן, אָדער אַזוי ווייטער. אַלץ וואָס אים, דעם אַקטיאָר אימיטאַטאָר, בלייבט נאָר צו טאָן, איז אויסטאָן ביי יענעם די קאַפּאָטע און זי זיך אַליין אָנטאָן און געבן אויף דער בינע, אַ טיפּ „ממש פון לעבן ארויסגעכאַפּט". אַ סך מאָל טוט ער עס גאַנץ טאַלאַנטפול, ער קען זיין אַ גאַנץ פלינקער און אינטערעסאַנטער אימיטאַטאָר. אָבער זיין קונסט איז אַלץ אַן אימיטאַטאָרישע.

אַנדערש איז דער שוישפּילער פאַנטאַזיאָר. ער באַנוגנט זיך קיינמאָל נישט מיטן אמת פון לעבן, ער שאַפט און חלומט אויס זיין אייגענעם אמת. ער קוקט זיך צו און באַנוצט זיך מיטן רעאַלן לעבן נאָר אויף אַזוי פיל, אויף וויפל עס דינט אים פאַר אַ שפּרינג-קישעלע צו קאָנען זיך אויפהויבן העכער

איבערן טאָג־טעגלעכן פֿון זיין סביבה און פֿון דער סביבה פֿון די פֿיגורן, וועלכע ער טראָגט אין זיין קינסטלערישער פֿאַנטאַזיע. דערפֿאַר איז דער שוישפּילער־פֿאַנטאַזיאָר אין זיין שאַפֿן תּמיד שענער, גראַציעזער און אינטערעסאַנטער ווי אין ווירקלעכן לעבן.

דאָס זעלבע איז אויך מיטן רעזשיסאָר, דעם שאַפֿער נישט פֿון איין ראָלע נאָר פֿון דעם גאַנצן בינע־ספּעקטאַקל; פֿון דער פֿאָרשטעלונג, וואָס דאַרף ווייזן דאָס לעבן נישט נאָר פֿון איין מענטשן נאָר פֿון אַ גאַנצער גרופּע מענטשן און זייערע צוזאַמענשטויסונגען, זייערע חלומות און צאַפּלענישן.

איז דער רעזשיסאָר בלויז אַן אימיטאַטאָר, איז ער תּמיד אַ נאַטוראַליסט. ווייל דער, וואָס חלומט נישט אויס זיינע קרעאַציעס אין טיפֿער איינזאַמקייט פֿון שאַפֿן; דער, וואָס האָט נישט קיין וויזיעס, און זיינע שאַפֿונגען צאַפּלען זיך נישט צו אים אין דער אינערלעכער ליכטיקייט פֿון דער אייגענער פּערזענלעכקייט, פֿון דער אייגענער נשמה, דער וואַרפֿט זיך שטענדיק צום לייכטערן וועג — ער נעמט גלייך ביים לעבן, און מוז זיך שטענדיק באַנוגענען מיט דער ראָלע פֿון אַ קאָפּירער ביים לעבן.

גאַנץ אַנדערש פּאַסירט עס מיט דעם רעזשיסאָר, וואָס איז פֿון גאָט געבענטשט מיט ליכטיקע זעונגען; וואָס איז באַפֿליגלט מיטן רוח הקודש פֿון פֿאַנטאַזיע. אַזעלכער קאָפּירט קיינמאָל נישט דאָס טרוקענע לעבן. ער ווייזט אונז אויף דער בינע מענטשן און זייערע לעבנס אין אַזאַ שיינער, הערלעכער פֿאָרם, אין אַזאַ פֿאַראיידלטן אויסגעלייטערטן וועג, ווי דעם „לעבן" וואָלט קיינמאָל אין זינען נישט געקומען זיי אונז צו ווייזן. און זיי זענען שטענדיג ניי, אינטערעסאַנט און — אמתדיג, ווייל קינסטלעריש באַהויכט; ווייל קינסטלעריש אויסגעדיכטעט. אַזאַ רעזשיסאָר איז כּמעט תּמיד אַ סטיליזאַטאָר אויף אַזאַ אָדער אַנדערן אופֿן.

ווי געזאָגט — ס'איז אַן אַלטער אמת. ס'וואָלט אָבער

געווען אינטערעסאַנט צו זען ווי זעט אויס אונזער בינע אינם ליכט פון אָט דעם אמת.

מען דאַרף נישט טיף אַריינקוקן אָדער זיין אַ שאַרפער קענער צו זען, אַז סיי אינם זין פון שפּילן, סיי אינם זין פון אויפפירונגען הערשט נאָך אַלץ אויף אונזער בינע זייער שטאַרק די ריין-נאַטוראַליסטישע מעטאָדע. מיר האָבן אַ גאַנץ רייכע צאָל פון זייער טאַלאַנטפולע, פולבלוטיקע שוישפּילער. מיט אַקטיאָרישן מאַטעריאַל האָט זיך אונזער יידישע בינע זיכער נישט וואָס צו שעמען קעגן אַ סך רייכערע בינעס ווי אונזערע. מיר האָבן אָבער זייער ווייניק שוישפּילער, וואָס זאָלן וואַגן זיך אויפצוהייבן כאָטש אַביסל העכער פון דעם „געזונטן" רעאַליזם און נישט מורא האָבן איינצושטעלן צו פאַרלירן דעם פעסטן באָדן פון אונטער די פיס. זייער ווייניק פון אונזערע שוישפּילער זענען בכח זיך אַוועקצולאָזן אויף די פליגל פון זייער פאַנטאַזיע און וואַגן צו זיין „נישט ווי אין לעבן". דערפאַר שפּילן יידישע שוישפּילער אַזוי טאַלאַנטפול אין פּיעסן, וווּ עס ווערט געוויזן דאָס רעאַלע ממשותדיקע לעבן, און דערפאַר פּילן זיי זיך אַזוי אומהיימלעך אין פּיעסן, וווּ עס דאַרף ווירקן פאַנטאַזיע, שפּיל און גראַציעזער זשעסט.

אויך בנוגע רעזשי איז די נאַטוראַליסטישע מעטאָדע, מיט גאַנץ קליינע אויסנאַמען, די הערשנדיקע. אונזערע אויפפירונגען זענען אַזוי „נאַטירלעך", און שמעקן אַזויפיל מיט „לעבן". און וואָס נאַטירלעכער אַלץ בעסער, ווייל — ס'איז גרינגער און באַקוועמער. צו וואָס אויסחלומען אַ גאָרטן, אַז מען קאָן באַשטעלן ביים בינע-מאַלער אַ פאַרטיקע קאָפּיע פון דעם ערשטן בעסטן גאָרטן אין דער וועלט? צו וואָס אויספאַנטאַזירן אַ לאַנדשאַפט אָדער הויז, אַז יעדע פינף-סענטיקע אַנזיכטסקאַרטע קאָן דינען אַלסגעניגנדיקער מאָדעל?

ווען לי סימאָנסאָן פון „טעאַטער גילד" וויל אין „פאַרכשופט" (געשפּילט אָנהייב ווינטער אויף בראָדוויי) געבן אַ וואַלד, זוכט ער אים נישט אין ערגעץ, נאָר אין זיין אייגענער פאַנטאַזיע. ער איז נישט נאַטירלעך. ער לאָזט נאָר אַזוי פיין

אויספאַלדן אַ ברוינעם ווייכן טוך און רונדעט אים אַזוי אויס, אַז ער זאָל אונז געבן דעם איינדרוק פון שווערע ווילדע בוימער-שטאַמען. און לאָזנדיק שפּילן זיין ליכט צווישן אָט די משונהדיקע שטאַמען, שאַפט ער דערמיט דעם שענסטן וואַלד, וואָס נאָר אין אַ חלום קאָנען מיר אים זען אין ערגעץ-לאַנד.

און רעדט מען אַמאָל מכח דעם מיט עמעצן פון אונזערע שוישפּילער, דערקלערט ער פייערלעך:

— איך בין אַ נאַטוראַליסט.

און ער פילט אַליין נישט דערביי, אַז ער מאַכט בלויז פון דער נויט אַ טוגענד.

וועלנדיק געפינען אַ פאַרענטפערונג אין אַ פערשטעלונג פון דער אייגענער שוואַכקייט, האָט מען ביי אונז אַזוי ליב אָנצוווייזן אויף דעם מאָסקווער קונסט-טעאַטער:

— הלמאי איז סטאַניסלאַווסקי אַ נאַטוראַליסט? אָבער דערמיט באַווייזט מען נאָר, אַז מען האָט בלויז אויבערפלעכלעך פאַרשטאַנען און געפילט די שיינע און טיפע קונסט פון דעם מאַן, וואָס האָט זיין גאַנץ לעבן אָפּגעגעבן דער פאָרשונג פון דעם אמת פון דער בינע.

איבערצייגנדיק זיך באַלד ביי די ערשטע טריט פון מאָסקווער קונסט-טעאַטער, ווי נאַריש און נישט קינסטלעריש עס איז צו וועלן אַריינכאַפּן אין דער נעץ דאָס רעאַלע לעבן און געבן עס אויף דער בינע בלויז דורכן רעפּראָדוצירן עס מיט אויסערלעכע מיטלען, ווי אמתע ווענט און טירן, אמתע מעבל און קאָסטיומען, האָט זיך סטאַניסלאַווסקי און זיינע מיטאַרבעטער גלייך אָפּגעטרייסלט פון אַזאַ מין רעאַליזם און האָט אים באַלד געזוכט צו פאַרבייטן מיט אַ מער-קינסטלערישן, טיפערן און שענערן — מיט דעם רעאַליזם פון דער נשמה. אָנשטאָט צו געבן בלויז דאָס אויסערלעכע, דאָס אויבערפלעכלעכע, האָט ער פרובירט צו דערגרייכן דעם אמת פון דער קונסט דורכן אַנטפּלעקן און גלאָריפיצירן די מענטשלעכע נשמה. וואָס פאַר אַ געוואַלדיקער שריט פאָרויס איז דאָס געווען ביים דעמאָלסטיקן מצב פון דער רוסישער בינע. און אויך דערביי איז

דאָס מאָסקווער קונסט-טעאַטער נישט געבליבן שטיין. דער קינסטלערישער אינסטינקט און דאָס שווערע טאָג־טעגלעכע זוכן האָבן אָנגעוויזן דעם ווייטערדיקן וועג, דעם וועג צו סימבאָ־ליזם און סטיליזאַציע; דעם וועג צו די קינסטלערישע שאַפע־רישע סטודיעס.

אָבער אפילו אין די רעאַליסטישע אויפפירונג פון מאָס־קווער קונסט-טעאַטער זעען מיר אַזאַ אייגנטימלעכן און באַזונ־דערן בינע־רעאַליזם, וואָס איז באַהויכט מיט אַזויפיל פּאָעטישן חן; וואָס האָט נאָר אַזויפיל צו טאָן מיטן דערדריקנדיקן רע־אַליזם פון לעבן, אויף וויפל די קונסט בכלל האָט אירע באַ־רירונגס־פּונקטן מיטן רעאַלן לעבן. דערפאַר פילן מיר נישט קיין שווערקייט זעענדיק אפילו די, אין פלוג, רעאַליסטישע העלדן פון „אויפן אָפּגרונט”. פאַרקערט, מיר זעען זיי מיט ליבע און גרינגקייט, ווייל אַ מייסטער־האַנט האָט זיי אונז גע־וויזן אין דער ליכט און דערהויבנקייט פון קונסט.

דערפאַר ווייל מען איז אַזוי שטאַרק געוווינט אויף אונ־זער בינע אָנצוקאַפּן זיך בלויז אָן דעם אויבערפלעכלעכן, לייכטערן; ווייל מען איז נישט צוגעוווינט צו דעם מער-שווע־רערן זוכן, גריבלען און פאַרטיפן זיך; דערפאַר ווייל אונז איז פרעמד דער דאָרנדיקער וועג פון טאָג-טעגלעכער לייטערונג — דערפאַר מאַכט מען ביי אונז אַזוי אָפט דעם טעות און מען פאַרבייט אַזוי לייכט די אויסערלעכע אויבערפלעכלעכע סמנים פון נאַטוראַליזם מיט דעם טיפערן נשמהדיקן רעאַליזם פון דער קונסט.

אַזעלכע רעאַליסטן ווי לעוויטאַן און יאָזעף איזראַעלס זענען תמיד געווען טיפער און שענער ווי דאָס רעאַלע לעבן, וואָס זיי האָבן געמאָלן. לעוויטאַנס בילדער פון רוסישן לאַנד־שאַפט, דערוועקן אין אונז מער פּאָעטישן טרויער, ווי די אמתדיקע נאַטירלעכע בילדער, וואָס האָבן געדינט אַלס אינ־ספּיראַציע פאַר דעם קינסטלער. יאָזעף איזראַעלס בילדער פון די האָלענדישע פישער, לאָזן קלינגען אין אונזערע נשמות מער האַרציקן אומעט און פאַרקלערטקייט, ווי די לעבעדיקע

פישער-לייט וואָלטן ווען עס איז אין אונז אַרויסגערופן. ווייל די בילדער זענען נישט גלאַט קאָפּירט געוואָרן, נאָר זענען דורכגעליידערט געוואָרן דורך דער קינסטלערישער פּערזענלעכקייט פון זייער שאַפער. דערפאַר זענען זיי אַזוי אומפאַרגלייכלעך ווייט פון די מאַלער אימיטאַטאָרס, וואָס מאָלן זייערע לאַנדשאַפטן אָדער מענטשן אַזוי „נאַטירלעך", כאָטש נעם און טאַפּ זיי אָן מיט די הענט...

דערפאַר — צוריקקערנדיק זיך צו אונזער בינע — זענען אַזעלכע רעאַליסטישע שוישפּילער ווי אונזער רודאָלף שילדקרויט קיינמאָל נישט ווי אין אמתן רעאַלן לעבן. זיי זענען פיל שענער, איידעלער און באַחנטער. ווער עס האָט געזען שילדקרויטן שפּילן דעם רב אין הירשביינס „אַ לעבן פאַר אַ לעבן", דער וועט זיכער מודה זיין, אַז ער איז נישט געווען „אַרויסגעכאַפּט" פון לעבן. ער איז געווען אַ סך הארציקער, ווייל אויסגעפאַנטאַזירט, ווייל געשאַפן. ער איז געווען פאַראידעאַליזירט, ווייל דאָס איז דאָס רעכט און דער סוד פון קונסט. אַזאַ שוישפּילער-פאַנטאַזיאָר ווי מאַרק שווייד איז קיינמאָל נישט נאַטירלעך. אין זיין רעדן הערט זיך תמיד עפּעס אַ נאָכקלאַנג, אַ פיינער עכאָ, גלייך ווי מען וואָלט נאָר וואָס געהערט לייענען פּאָעזיע. יאַקאָב פּ. אַדלער איז קיינמאָל אויף דער בינע נישט געווען נאַטירלעך אין פּשוטן זין פון וואָרט, ער איז תמיד געווען שענער ווי אין לעבן. ער האָט זיין ראָלע שטענדיק צוגעגעבן פּאָזע און גראַציע. דערפאַר איז ביי אים פון גאָרדינס באַלעבאַטישן „דוד משהלעס" אויסגעוואַקסן אַ „קעניג ליר". ווייל ער האָט אין זיין שפּילן, ווי אין זיין גאַנצער פּערזענלעכקייט געהאַט עפּעס קעניגלעכעס, נישט טעגלעכעס, העכערעס — דאָס קינסטלערישע רעכט פון יעדן שוישפּילער.

פון צייט צו צייט ווייזט זיך לעצטנס ביי אונז אויף די בינע-ברעטער יאָ ערגעץ אַ „מאָדערנע" עקספּרעסיאָניסטישע אויפפירונג, אָבער ערשט דאָרט זעט זיך די אימיטאַציע אַרויס אין איר גאַנצער קלעגליכער אומבאַהאָלפנקייט. ערשט אין אַזעלכע יוצא-מן-הכּללדיקע אויפפירונגען ווייזט זיך אַרויס,

ווי ווייניק די אויפפירער האָבן קינסטלעריש פאַרדייעט און זיך צוגעאייגנט די אַלע נייע עקספּערימענטן וואָס ווערן געשאַפן אויף דער גרויסער וועלט-בינע. עס איז נישט ווייל די אויפפירער האָבן לאַנג שטודירט די טעאַטער-קונסט און אירע וועגן, און נאָך אַ לאַנגן אויסוויייטיקן איז פאַר זיך אַליין קלאָר געוואָרן, אַז „דאָס איז דער וועג״, אַזוי דאַרף מען שפּילן. עס איז אויך נישט, ווייל מען האָט לאַנג שטודירט דעם געגעבענעם דראַמאַטישן מאַטעריאַל, די פּיעסע, און ענדלעך איינגעזען, אַז זי מוז אויסגעטייטשט ווערן אויפן עקספּרעסיאָניסטישן שטייגער — ניין, גאָר פּשוט:

אויף דער וועלט-בינע איז איצט אַ מאָדע עקספּרעסיאָניזם — וועל איך אימיטירן עקספּרעסיאָניזם. פאַרן געבוירענעם אימיטאַטאָר איז יעדע פאָרם, יעדער סטיל אַ גוטער שטאָף פאַר אימיטאַציע. אָפט דערגייט די מאַניע פון אימיטירן אַזוי ווייט, צו געבן אַן עקספּרעסיאָניסטישע אויסשטאַטונג אפילו אַזאַ דראַמאַטישן שטאָף, וועלכער לאָזט זיך לויט זיין פאָרם גאָרנישט באַקליידן אין די עקספּרעסיאָניסטישע קורץ-געהאַקטע מלבושים, ווי, למשל, די „לעצטער סך הכל״ אויפפירונג אין „אונזער טעאַטער״.

דערפאַר טאַקע ווערט דער עקספּרעסיאָניזם ביי אונז אַזוי מיסרעפּרעזענטירט און מיספאַרשטאַנען. דערפאַר האָט אפילו אונזער אינטעליגענטערער עולם אַזאַ קנאַפּן באַגריף פון די שייגקייטן, וועלכע עס האָבן אין זיך די נייע טעאַטער-פאָרמען. ווייל דאָס, וואָס מען ווייזט אים אונטערן נאָמען פון עקספּרעסיאָניזם, איז נישט מער ווי אַ שלעכט-פאַרשטאַנענע און נאָך ערגער נאָכגעמאַכטע אימיטאַציע.

אָבער ווי געזאָגט — אַזעלכע אויפפירונגען זענען ביי אונז בלויז די אויסנאַמען, וואָס דאַרפן באַשטעטיקן דעם כּלל. און בדרך כּלל האַלט זיך נאָך דער נאַטוראַליזם אויף אונזער בינע ווי אין אַן אייזערנער פעסטונג, וו ער פילט זיך זיכער און אומגעשטערט. דערפאַר זענען כּמעט אַלע אונזערע אויפפירונגען אַזעלכע שווערע, מאַסיווע, צו דער ערד-נאָענטע.

דערפאַר פעלט אין רוב פון אונזערע פאָרשטעלונגען באַפליגעלטקייט, גראַציעזע לייכטקייט און טעאַטראַלער שפּיל. דערפאַר רופן אונזערע ספּעקטאַקלען אַזוי זעלטן אַרויס ביי דעם צושויער דעם לייכטן, דערלייכטערנדיקן שמייכל; אָט דעם שמייכל, וואָס דערהויבט, מאַכט קליגער און העלפט אונז זיך צו באַפרייען פון דעם גרויען „לעבן", וואָס איז מיט אייזערנע קייטן צוגעשמידט צו אונזערע פיס. און דאָס איז דאָך דער אמתער ציל און די אויפגאַבע פון טעאַטער...

מערץ 1926

די קאָלעגיום־רעזשי אין „אונזער טעאַטער"*)

„אונזער טעאַטער" — אַ ליב, שטיל ווינקל. ערלעכע, מיזאַמע אַרבעט. אומגעהייערע אָנשטרענגונג צו באַקעמפן די מאַטעריעלע און קינסטלערישע שטערונגען. באמת, ווען מען האָט אַזאַ קליינעם בינע־שטח און ס'געלינגט דאָך צו שאַפן עפּעס נייעס און אינטערעסאַנטעס, קומט זיכער אַ ברכה פאַר אַזאַ מי און אָנשטרענגונג. דאָס אַלץ וועט מען זיכער אָפּשאַצן ביי אונז; וועגן דעם אַלעם וועט מען זיכער שרייבן און געבן די נויטיקע אָנערקענונג. און מען דאַרף עס טאָן, ווייל „אונזער טעאַטער" איז אַ שיינער פּרווו און אַ מוטיקע וואַגעניש, און דאַרף אונטערגעשטיצט ווערן פון יעדן, וועמען ס'איז טייער יעדער נייער פּאַרזוך אַריינצוברענגען שיינקייט און נייקייט אין אונזער לעבן. אָבער טאַקע דערפאַר, ווייל עס איז „אונזער טעאַטער", אונזער יונגסט־קינד, איז נויטיק באַלד, ביי די ערשטע טריט, אַכטונג צו געבן און אויפמערקזאַם צו מאַכן אויף דעם, וואָס קאָן ביי נישט־באַלדיקער באַזייטיקונג ווערן פּאַטאַל פאַר דער גאַנצער ליבער און אַזוי נויטיקער אַרבעט, און דאָס איז די קליינע באַמערקונג אין דער פּראָגראַמע: „רעזשי — קונסט־ראַט."

---

*) „אונזער טעאַטער", אַ קליינער עקספּערימענטן־טעאַטער, וואָס איז געשאַפן געוואָרן אין ניו־יאָרק דורך פּרץ הירשביין, דוד פּינסקי, ה. לייוויק און מענדל עלקין, סעזאָן 26—1925.

איך ווייס נישט, אויף וויפל עס איז ווינטשנסווערט און נוצלעך א רעדאַקציאָנס-קאָלעגיום. איך ווייס נישט, וויפל אַן אויסגאַבע געווינט דערמיט, וואָס אָנשטאָט איין מענטשן מיט איין כאַראַקטער ווערט זי רעדאַגירט דורך א גרופע, וואָס גיבן איר צו אַ פאַרשידנאַרטיקן כאַראַקטער. עס איז נישט מיין געביט און איך נעם זיך עס נישט אונטער צו זאָגן. איך ווייס אָבער, אז קיין פאָרשטעלונג קאָן נישט זיין גאַנץ און קינסטלעריש פאַרענדיקט, ווען זי ווערט פאַרפאַרטיקט דורך אַ רעזשי-קאָלעגיום. עס קאָן זיין אין טעאַטער א קאָלעגיום, וואָס צעטיילט צווישן זיך די אַרבעט אַזוי, אַז יעדער באַזונדער רעזשיסירט אַ באַזונדערע פיעסע, אָבער ס'איז נאָך קיינמאָל קיין מזל-ברכה נישט אַרויסגעקומען, ווען אַ גרופע מענטשן זאָלן אינאיינעם, בשותפות רעזשיסירן איין פיעסע.

כ'וועל שוין נישט רעדן וועגן אַזא ווייטגייענדיקן פאַנאַטיקער ווי גאָרדאָן-קרעג, וואָס פאָדערט אזא איינקייט און האַרמאָניע אין טעאַטער, וועלכע טרייבט אים צו זאָגן, אז א פאָרשטעלונג מוז געשאַפן ווערן פון איין-איינציקן מענטשן, וואָס זאָל זיין אי דער רעזשיסער, אי דער פאַרפאַסער פון דעם טעקסט און דער מוזיק, אי דער מאַלער פון די אייגענע דעקאָראַציעס, אי דער נייער פון די קאָסטיומען. אַזאַ זאַך איז באמת אוממעגלעך, ווייל ס'איז באמת אוממעגלעך פאַר איין מענטשן זיך צו פאַרפאָלקאָמענען אין יעדן באַזונדערן צווייג פון דער בינע-קונסט. אָבער דאָס איז אָן ספק און שליסט אויס יעדן ווידערשפרוך, אַז אַלע עלעמענטן אין טעאַטער, סיי דער מוזיקאַלישער, סיי דער דעקאָראַטיווער און באַלייכטנדער, אַלץ מוז דורכגיין דורך איין-און-איינציקן ווילן פון דעם רעזשיסער. אַלץ מוז זיך דורכפלייטערן דורך דער קינסטלערישער, איינהייטלעכער פערזענלעכקייט פון דעם, וואָס שאַפט די גאַנצקייט פון דער פאָרשטעלונג, און פאַרוואַנדלט די אַלע באַזונדערע בינע-עלעמענטן אין איין אויסגעשמידטן טעאַטער-סינטעז. יעדער טעאַטער-פאָרשטעלונג מוז אויסגעגליט ווערן אין דעם פייערדיקן ווילן פון דעם רעזשיסער, וועמענס כח באַשטייט אין דעם, ער זאָל קענען אָנרעגן

און באַאיינפלוסן זיינע מיטשאַפער — דעם מוזיקער, מאַלער, קאָסטיומער — זיי זאָלן זען דעם טעאַטער־ספעקטאַקל מיט זיינע אויגן, און הערן מיט זיינע אויערן, און אַם־ענדע זאָל ער זיי צוזאַמענפירן אויף דער פאראייניקנדיקער ליניע, וועלכע ער האָט זיך פריער אָנגעצייכנט. דערצו אָבער איז אומבאַדינגט נויטיק, אַז אַלע זאָלן זיי האָבן איינע און דיזעלבע אויפפאַסונג, איינע און דיזעלבע קינסטלערישע איבערצייגונג וועגן דעם, וואָס אַזוינס אַ טעאטער־פאָרשטעלונג דאַרף זיין.

אויף וויפל מיר איז באַקאַנט, איז עס כמעט דער ערשטער פאַרזוך אויף אונזער בינע — אויב נישט צו רעכענען די עטלעכע אומבאַדייטנדיקע מפיל־פאָרשטעלונגען ביי די „ווילנער”, ווען, נישט ווייסנדיק אויף וועמען אַרויפצולייגן די שולד פאַר דער הינקענדיקער רעזשי, האָט מען עס אָפּגעפּטרט מיט דעם „רעזשיסירט פון אַ קאָלעגיום” — דער ערשטער פאַרזוך צו געבן אַ פאָרשטעלונג דורך אַ קונסט־ראַט. און ליידער זעט זיך נישט, אַז דער ראַט זאָל ביי זיך אַליין זיין קלאָר וועגן דעם, וואָס אַזוינס טעאַטער איז און זאָל זיין. יעדער פון זיי פאַרשטייט טעאַטער אויף זיין אייגענעם אופן, און דערפון האָט שטאַרק געליטן די קינסטלערישע זייט פון דער ערשטער אויפפירונג, וואָס וואָלט, ווען נישט דאָס, געקאָנט זיין איינע פון די ליבסטע לייסטונגען פון דער יידישער בינע.

מען האָט אין דער אויפפירונג צונויפגעמישט צוויי סטילן, צוויי באַזונדערע טעאַטער־שיטות, וואָס זענען אין גרונט זיך סותר איינע די צווייטע און קאָנען זיך נישט צונויפמישן, ווי בוימל מיט וואַסער. מען האָט גענומען מיירכאָלדן פון זיין ערשטער טעטיקייטס־פעריאָדע אין סטאַטועסקן־טעאַטער און אים צונויפגעפּאָרט מיט טאַיראָוו׳ן און זיין דינאַמישן טעאַטער פון די צעשטערטע בינע־פלאַכן און אומרויקע דעקאָראַציע־ליניעס.

ווען מיירכאָלד האָט אין זיינע ערשטע אַרבעטן אין קאָמיסאַרזשעווסקאַס טעאַטער פּרובירט געפינען אַ וועג פאַר דער צוזאַמענגיסונג פון דער בינע מיטן פּובליקום, כדי צו שאַפן

די „טעאַטראַלע אייגנקייט", האָט ער געמיינט צו קאָנען עס דערגרייכן דערמיט, וואָס ער האָט — ווי, למשל, אין מעטערלינקס „שוועסטער בעאַטריצאַ" — פאַרטיפערט די טעאַטראַלע אילוזיע. ער האָט דעם צושויער געוואָלט אָנהויבן מיט דער ווײמוטיקער, נשמהדיקער וועלט פון זיינע בינע-העלדן, און אַלס מיטל דערצו האָט ער פּרובירט געבן די געלייטערטע אינטאָנאַציע און דעם געלייטערטן זשעסט. ער האָט פּרובירט צוצוגעבן צו די ווערטער פון מעטערלינקס מענטשן אַן אינערלעכן, נשמהדיקן מיין און אַן אינערלעכע שטאַרקייט. און כּדי נישט צו שטערן אָט דער שטאַרקייט, האָט ער אינגאַנצן אָפּגעשאַפט דעם באַגלייטנדיקן זשעסט. ער האָט געשאַפן דאָס סטאַטועסקע שפּילן. ער איז אָבער געווען אויסגעהאַלטן ביזן סוף. ער האָט פאַרשמעלערט דעם בינע-שטח. ער האָט אַראָפּגעבראַכט זיינע שוישפּילער ביז צו דער ראַמפּע, און האָט זיי געלאָזט האַנדלען בלויז אויפן ערשטן בינע-פּלאַן. און כּדי אונטערצושטרייכן אָט דאָס סטאַטועסקע שפּילן, האָט ער דעם שוישפּילער געגעבן אַ בלויזן פלאַכן, ריין דעקאָראַטיוון הינטערגרונט. מייערכאָלד האָט זיך אָבער שנעל אַרומגעזען אין דער נישט אויסגעהאַלטנקייט פון אַזאַ טעאַטער-וועג, און איז גלייך איבערגעגאַנגען צו ווייטערדיקע בינע-ריכטונגען.

מיט אַ גאַנץ אַנדערן באַנעם און לחלוטין אַנדערע אויפפאַסונגען איז צוגעטרעטן צום שאַפן פון „קאַמער-טעאַטער" אַלעקסאַנדער טאַיראָוו. ער האָט אויף דער בינע נישט געוואָלט קיין אילוזיע און קיין אָפּנאַרעריי. ער האָט אין טעאַטער געזוכט בלויז — טעאַטער, באַוועגונג, שפּיל, קאָנפליקט, דינאַמישקייט און דעם קאָנטראַסט, וואָס שאַפט דעם גראָטעסק. און כּדי דאָס צו דערגרייכן, האָט ער איינגעשפּאַנט אין זיין ספּעקטאַקל אַלע טעאַטער-כּחות. אַלץ מוז זיין דינאַמיש, ריירעוודיק און באַוועגלעך: דער אַקטיאָר, דאָס זיך-בייטנדיקע ליכט, די דינאַמישע מוזיק און די צעשטערטע, קיינמאָל נישט-איינרוענדיקע דעקאָראַציע.

און אָט דאָ ליגט דער צוזאַמענפאַל־אָנטער פון דעם קינסטלער-

ראט אין דער אויפפירונג פון אנסקיס „טאג און נאכט".

ווערט פינסטער אין קליינעם זאל. לאזן זיך הערן די טע-
נער פון לאזאר ווינערס ארײנפירנדיק ר מוזיק. זי ציט מיט
זיך און פארפירט. הויבט זיך אויף דער פורהאנג און עס בא=
ווייזט זיך ארנסאנס קאנסטרוקטיוו-דינאמישע דעקאראציע. אויס-
געצויגענע שפיצן און אויפגעהויבענע פלאכן רייסן זיך און ציען
אין אלע זייטן. עס הויכט מיט דראמאטישקייט. זיצן אבער און
שטייען, קומען ארויף און גייען אראפ פון דער בינע אקטיארן
מיט אזעלכע פארלאנגזאמטע, נישט=לעבעדיקע באוועגונגען; זיי
רעדן מיט אזעלכע געדעמפפטע, נישט-ערדישע שטימען, וואס
דערמאנט דיך גלייך אן מייראלדס סטאטועסקן שפיל. דאס פאר-
טיפטע, גשמהדיקע שפילן קלעפט זיך אבער נישט צו דער די-
נאמישער, עכט-טעאטראלישער דעקאראציע. א מיספארשטענדעניש...

און פארוואס ברענט אזוי העל און איינטאניק דאס ליכט?
וו זענען אירע ווינקלען און שאטנס? דארף זי נישט העלפן
אונטערצושטרייכן די אומרויקייט און ווינקלדיקייט פון דער
דעקאראציע?

זאגט חנניה: „טאנצט, יידן, גייט הקפות".

פון הינטער דער בינע פאלן צו די מוזיק=טענער און
העלפן ארויסברענגען דעם פארקלערט-געפרעסטן ריטם פון די
לאנגזאם=טאנצנדיקע יידן. וואס-זשע איז מיט דער ליכט? פאר-
וואס איז זי ווידער אומבאוועגלעך? איז זי דען נישט דערזעל-
בער טעאטער-עלעמענט, ווי די מוזיק? דארף זי דען אויך נישט
בולטער און טיפער אונטערשטרייכן דעם נויטיקן קאליר און
די שטימונג פון דער באטרעפנדיקער סצענע? ווייזט אויס, אז
אין קינסטלער-ראט האט מען נאכגישט קיין באשטימטע אויפ-
פאסונג וועגן דער ראלע, וואס יעדער עלעמענט דארף שפילן
אין א פארשטעלונג.

דידאזיקע אומבאשטימטקייט פילט זיך אויך אינם שפילן
פון די אקטיארן אליין. שפילט יוסף גרינבערג זיין „שטילן ייד"
אין זיך פארטיפט, מיט איבערלעבער דראמאטישקייט, וואס רירט
און רייסט מיט, כאטש זיינע באוועגונגען זענען רעדוצירט ביז

מינימום. דערפאַר אָבער ווייסט נישט חיים שניאור, וואָס צו טאָן מיט די הענט: זאָל ער זיי באַוועגן, „ווי גאָט האָט געבאָטן", ווי ער האָט עס שטענדיק געטאָן אין דראַמאַטישע ראָלן, צי זאָל ער זיי איינהאַלטן און זוכן צו שאַפן די זעלבע ליניע, וואָס אַרנסאָן האָט אים געגעבן אין זיין זייער געלונגענעם קאָסטיום. דאָס זעלבע איז אויך בנוגע דעם טאָן.

אַלזאָ, דער סך הכל פונם ערשטן אקט איז, אַ סטאַטיש, נישט-גלייכליניג שפּילן אויפן פאָן פון אַ דינאַמישער דעקאָראַציע. דערפאַר טאַקע לאָזט אונז דער ערשטער אַקט קאַלט און שאַפט נישט דעם טיפן ציטער, וואָס ער וואָלט אין אונז אַרויסגערופן, ווען דאָס שפּילן מיט דער דעקאָראַציע זאָלן זיין איינהייטלעך.

מער אויסגעהאַלטן און פאַרענדיקטער סיי אין טאָן, סיי אין ריטם, סיי אין ליכט און באַוועגונג, איז דער צווייטער אקט, וועלכער איז דורכגעפירט מערסטנטיילס דורך די שילער פון עלקינס דראַמאַטישער סטודיע. דאָ האָט מען שוין בכונה געוואָלט דורכפירן די גראָטעסקע ריר־ווידיקייט פון דעם אַקט, סיי אין די שפּיציקע חורבה־דעקאָראַציעס, סיי אין דיווינקלדיקע באַוועגונגען פון אייניקע שוישפּילער אין גרופּן, סיי אין דער אָפּגעהאַקטער, דיסאָנאַנסן־אַרטיקער מוזיק, סיי אינם איבערבייט פון דעם ליכט. ס'איז אויך אַריינגעפירט געוואָרן גראָטעסקע מאַסן־דעקלאַמירונג, וועלכע האָט מיטגעווירקט דערצו, אַז דער אַקט זאָל אַרויסשטיין בולט און אָפּגעזונדערט מיט זיין גאַנצקייט און אויסגעהאַלטנקייט.

דער אקט האַלט געפּאַקט דעם צושויער. ער רעגט אים אויף און פאַרווירט אים. פאַר דעם טייל פון דער פאָרשטעלונג קומט דעם אויפפירער און אַלע אָנטיילנעמער אַ גרויסן יישר כח.

אָבער שוין צוריק אין דריטן אַקט, ווען עס קומט פאָר דער קלימאַקס, דער גאַנצער נשמה־צוזאַמענברוך פון דעם הויפּט־העלד, און דער דראַמאַטיזם פון דער פּיעסע דאַרף דערגרייכן דעם העכסטן פונקט — בשעת דער רבי דערוויסט זיך פון דער מוטער דעם שרעקלעכן סוד פון זיין געבוירן ווערן, און די סיבה פון דעם געראַנגל צווישן טומאה און קדושה אין זיין

נשמה -- דאַן פֿאַלט די רעזשי ווידער אריין אין דער אומבאַ־
שטימטקייט פון דעם ערשטן אַקט און פֿאַרלירט ווידער די
ריכטליניע, נאָך וועלכער זי האָט געדאַרפֿט גיין. דער רעזשי=
סער, אָדער די רעזשיסערן, האָבן קיין זאַך נישט געטאָן, כּדי
בולטער צו מאַכן דעם אינערלעכן קלימאַקס און העלפֿן דעם
שוישפּילער איבערצוגעבן זיין צוזאַמענברוך. מען האָט ווידער
פֿאַרנאַכלעסיקט די ליכט און די באַוועגונג, וואָס דאַרפֿן אין
אַזאַ איפּפּירונג העלפֿן פֿאַראָפּטיזירן די אָנגעשטרענגקייט פון
מאָמענט, און מען האָט דעם שוישפּילער איבערגעלאָזט אויף
זיינע אייגענע כּחות און זיין אייגענעם שיקזאַל. קומט טאַקע
דער קלימאַקס אַרויס בלאַס און נישט דערשיטערנדיק. ער וואַרפֿט
זיך נישט אַריבער מיט זיין גאַנצער שטאַרקייט פון דער בינע
אין צושויער־זאַל, און ער צעטרייסלט נישט אונזער געמיט, ווי
ער וואָלט דאָס אימשטאַנד געווען צו טאָן.

איך ווייס, ווי געוויסנהאַפֿט און ערלעך עס אַרבעטן די,
וועלכע שטעלן צונויף דעם קונסט-ראַט פון „אונזער טעאַטער".
כ'ווייס, אַז אַ סך אויסבעסערונגען און אויסגלייכונגען וועלן זיי
אַריינטראָגן אין זייערע באַמיונגען, אָבער קודם כּל איז נויטיק
אַן איינהייטלעכער, באַשטימטער קוק אויף דעם, וואָס איז אזוינס
טעאַטער=קונסט מצד אַלע אָנפֿירנדיקע כּחות. און די הויפּט-זאַך,
כּדי די יונגע אונטערנעמונג זאָל באמת קאָנען ווערן „אונזער
טעאַטער" איז נויטיק די באַלדיקע אָנערקענונג, אַז אַ גאַנצע,
פֿאַרענדיקטע און קינסטלעריש-אויסגעהאַלטענע בינע=פֿאָרשטעלונג
איז נאָר מעגלעך צו שאַפֿן דורך איינאיינציקן, אַלץ=אַרומנעמ־
ענדיקן ווילן — דעם ווילן פון דעם אַליין=הערשנדיקן רע=
זשיסער.

„בראָנקס עקספרעס“ אין שילדקרויטס טעאַטער *).

כ׳וויל באַלד אין אָנהייב קלאָר מאַכן. כ׳בין נישט אויסן און האָב נישט בדעה צו שרייבן קיין „קריטיק“. קריטיק שרייבן איז געוועגלעך ביי אונז פאַרבונדן מיט ליובן און הייבן ביז אין הימל אַריין צוליב ליבן, אָדער מיט אַרונטעררייסן און זאָגן „ניין“ בלויז צוליבן ארונטעררייסן. פאַר אונז, דאָס קליינע הייפעלע בינע־סטודענטן, וואָס לעבן און שטרעבן אין אונזערע באַגרע־נעצטע ווענט פון טעאטער, איז קריטיק נישט קיין מבינות־זאָ־גערייַ, דאָס לאָזן מיר איבער פאַר די פאַך קריטיקער. פאַר אונז איז טעאַטער, די לופט מיט וועלכע מיר אָטעמען; דער כשופדיקער פאָקוס, ווו עס זאַמלען זיך צונויף און שפּילן די וואונדערלעכסטע חלומות און האָפענונגען אונזערע. פאַר אונז איז יעדע בעסערע טעאַטער־אויפפירונג אַ געשעעניש, אויף וועלכער מיר וואַרטן מיט האַרצקלאַפעניש און ביגעריקייטס־פרייד; פאַר אונז איז עס די איינציקע לאַבאָראַטאָריע, ווו מיר לערנען זיך, ווו מיר קאָנטראָלירן דאָס געלערנטע, און ווו מיר זוכן די פרייד, פאַר וועלכע מיר זענען אַזוי דאַנקבאַר. פאַר אונז שטעלט זיך

*) „אונזער טעאַטער“ איז אויפן צווייטן סעזאָן פון זיין עקזיסטענץ איבער־גענומען געוואָרן דורך דעם באַוווסטן שוישפּילער רודאָלף שילדקרויט. אַזוי אַרום האָט זיך דער נאמען געביטן אויף „שילדקרויטס טעאַטער“. אַלס פיעסן שרייבער און רעזשיסאָר איז צוגעצויגן געוואָרן אָסיפּ דימאָוו.

יעדעס מאָל, ווען מיר זעען אַ נייע אויפפירונג, די פראַגע: וואָס האָט מען אונז געגעבן, וואָס מיר דאַרפן אַריינגעמען אין דער זאַמלונג פון דערגרייכונגען אויף אונזער יונגער, מאָדער־נער בינע, און וואָס איז פאַלש, נישט באַרעכטיקט און דאַרף אָפגעוואָרפן אָדער אויסגעבעסערט ווערן. נאָר דורך די סיבות באַוויזן קומען מיר צו באַטראַכטן יעדן נייעם אויפטו אויף אונזער בינע. און נאָר אויס די זעלבע סיבות וויל איך איצט נאָכטראַכטן וועגן איינער פון אונזערע לעצטע אויפפירונגען, וואָס האָט צו זיך צוגעצויגן אַזויפיל אויפמערקזאַמקייט: וועגן אָסיפּ דימאָווס „בראָנקס עקספּרעס" אין שילדקרויט-טעאַטער.

וואָס איז דער סך הכל פון דער פאָרשטעלונג?

א זייער ליבע בינע לייסטונג, געגעבן מיט א סך ערנסט־קייט און גוטן ווילן. אַ גרויסע קרעאַציע פון איינעם פון אונ־זערע ריזיקסטע שוישפּילער. א סך קליינע „נייע" בינע-עפעקטן, צוזאַמענגעשלעפטע סצענישע איינפאַלן. אָבער קיין אידעען-אַקס, אויף וועלכן דאָס אַלץ זאָל זיך האַלטן, און אַרום וועלכן דאָס אַלץ זאָל זיך דרייען. קיין טעאַטער פּרינציפּ, וואָס זאָל דינען אַלס רוקן־ביין פאַר דער אויפפירונג, און זאָל אָן זיך אָפּהענגיק מאַכן די גאַנצע פאָרשטעלונג. ס'איז אַ פאָרשטעלונג פון נישט שלעכט אויסגענוצטע און גאַנץ פיין צוזאַמענגעשפּילטע צופעלי־קייטן, וועלכע האָבן צייטנווייז יאָ געטראָפן אין ציל און נאָך אָפטער נישט געטראָפן.

אָבער איז עס דען נויטיק דעם ה' דימאָוו צו דערציילן, אַז די היינטיקע טעאַטער=קונסט איז שוין לאַנג אַרויס פון דעם צושטאַנד פון שאַנס און טראַף? די בינע-קונסט איז אַ טיף קאָמפּליצירטע, אויסגערעכנטע, פעסטגעשטעלטע, און דורך איי־זערנע רעגעלן באַוועגטע מאַשינעריע, וואָס דערלאָזט נישט קיין שום צופעליקייטן. טעאַטער רעזשי, דאָס מיינט: אידעע, פּלוס פאַנטאַזיע, פּלוס זאַך-קענטעניש, פּלוס פלאַנמעסיקייט. צו דעם אַלעם פאָדערט זיך נאָך די גרויסע מייסטערשאַפט פון קאָנען געבן אַ באַשטימטע פאָרם און אַרויסברענגען דאָס געווינטשטע.

און אין סך הכל באַקומט זיך ערשט די פאַרענדיקטע קינסט־לערישע בינע פאָרשטעלונג.

דימאָװ דער דראַמאַטיקער װײסט עס זײער גוט. דימאָװ דער רעזשיסער בלאָנדזשעט נאָך אין דער פינסטער.

לאָמיר פרובירן זען, װאָס איז אַזױנס „בראָנקס עקספּרעס״? דער מחבר רופט עס פאַנטאַסטישע קאָמעדיע. אפשר. איך מײן אָבער, אַז לױט איר סצענישן געבױ און לױט דער פאָרם װי זי האָט זיך אױסגעשטאַלטעט, איז די פּיעסע גיכער נענטער צו מ אָ נ אָ ד ר אַ מ ע.

די מאָנאָדראַמע װײזט אונז די פאַסירונגען און די איבערלעבונגען פון אײנאײנציקן העלד. װי אַזױ ער נעמט אױף דאָס לעבן און די װעלט ארום אים. אין דער מאָנאָדראַמע װערן זאַכן און פאַסירונגען אונז געװיזן נישט װי זײ זענען אין דער װירקלעכקײט, נאָר װי אַזױ דער העלד זעט זײ. דער ציל פון דער מאָנאָדראַמע איז ארײנצוציען דאָס פובליקום, אַז זײ זאָלן מיטלעבן בלױז מיט דעם אײנאײנציקן העלד, און איבערלעבן פאַסירונגען, װי אַזױ ער לעבט זײ איבער. די איבעריקע מענטשן אין אַ מאָנאָדראַמע זענען קײנמאָל נישט רעאַל, װײל זײ עקזיסטירן דאָך נישט באמת. זײ האָבן נישט קײן אײגן לעבן אַ חוץ דעם לעבן, װאָס דער הױפּט-העלד גיט זײ. זײ לעבן נאָר אױף אַזױפיל, אױף װיפל זײ פאַלן אַרײן אין דעם ליכט-קרײז פון דעם מאַרך- און געדאַנקען-פראָזשעקטאָר, װאָס דער העלד שטראַלט פון זיך ארױס. פאַלן זײ אַרױס פון דעם ליכטקרײז, זענען זײ ליאַלקעס, לעבנסלאָזע פיגורן. און דער הױפּט-פּרינציפּ און די הױפּט-אױפגאַבע פון דער מאָנאָדראַמע איז דעריבער, אַז פערזאָניפיצירונגען און זאַכן אױף דער בינע זענען שײן אָדער גוט, װען דער הױפּט העלד זעט זײ אין אַ גוטער שטימונג, אָדער װען זײ געפעלן אים. ענדערט זיך זײן שטימונג אָדער גוטע באַציונג, ענדערן זיך אױך די זאַכן און די סביבה, און נעמען אָן אַ פינסטער אָדער אױסגעקרומט אױסזען, און מיר, די צושױער, זעען זײ אין דעם געשטאַלט, װי זײ דערשײנען דעם הױפּט-העלד.

דאָס זעלבע אין „בראָנקס עקספּרעס".

די האַנדלונג, אַ חוץ אין פּראָלאָג און עפּילאָג, איז דאָך נישט קיין רעאַלע. זי עקזיסטירט דאָך נישט. זי שפּילט זיך בלויז אָפּ אין דעם צעהיצטן, מידן מח פון דעם איינגעשלאָפענעם, זיך וויגנדיקן הויפּט=העלד. זי קרומט זיך אויס, ענדערט זיך און נעמט אָן די משונהדיקסטע פאָזן און אומוואַרשיינלעכסטע געשטאַלטן, לויט ווי עס בויגט זיך דער מידער קאָפּ, וועלכער איז איצט פאַרוואַנדלט געוואָרן אין דעם טשיקאַווערדיקסטן קרומען שפּיגל, וואָס האָט שוין פאַרלוירן יעדע מאָס פון פּראָפּאָרציע.

די פּערזאָנען, סיי פון זיין רעאַלער וועלט, סיי די, וואָס זענען איצט ווי אַראָפּגעשפּרונגען פון די פּלאַקאַטן אין סאָבוויי, אָט די גאַנצע כאַליאַסטרע, וואָס פּלאָנטערט זיך אַרום אים אין זיין קאָשמאַר, האָבן נישט קיין אייגן לעבן. זיי זענען נאָר אויך אַזויפיל לעבעדיק, אויף וויפל זיי פאַלן אַריין אין דעם פאַנטאַסמאַגאָרישן קרייז, וואָס דער חלומענדיקער שטראַלט פון זיך אויס. זיי ענדערן זיך, נעמען אָן די משונהדיקסטע פאָזן, רעדן די אומלאָגישסטע ווערטער, אַלץ לויט דער שטעלונג און דער באַציונג, וואָס דער הויפּט-העלד האָט צו זיי אין יעדן געגעבענעם מאָמענט. און אַזוי אויך דאַרפן מיר זיי זעען און הערן, נישט ווי זיי זענען באמת, נאָר ווי אַזוי זיי ווערן געזען דורכן חלומענדיקן העלד.

ווי געזאָגט, געבויט איז טאַקע די פּיעסע אַזוי. דער מחבר מיינט אונז טאַקע צו ווייזן די גאַנצע האַנדלונג בלויז ווי חצקאל הונגערשטאַלץ חלומט זי. אין טעקסט זענען טאַקע דאָ די אומוואַרשיינלעכסטע צונויפמענמישונגען פון די נישט געשטויגנסטע סיטואַציעס און ווערטער. טעקסטלעך איז דער ציל זיכער דערגרייכט. וואָס איז אָבער געטאָן געוואָרן סצעניש? וועלכע פאָרם איז אויסגעקליבן געוואָרן כדי דעם חלום=פּלאָנטער בולט צו מאַכן און אונז ווייזן די האַנדלונג, ווי דער העלד זעט זי? ליידער נישט קיין סך. דאָ איז שוין דער רעזשיסאָר דימאָוו נישט אינגאַנצן אימשטאַנד געווען צו געפינען דעם סצע-

נישן לבוש פון דימאָוו דעם דראַמאַטיקערס גאַנץ אינטערעסאַנטער פּיעסע.

ס'מוז גלייך געזאָגט ווערן, אז רודאָלף שילדקרויט איז געווען דער איינציקער, וואָס האָט באַוויזן דעם גרויסן בינע־ווונדער, אַרויסצוּוואַרפן פון זיך אָט די מערקווירדיקע חלום־נעץ, אין וועלכער דער צישויער האָט זיך פאַרפּלאָנטערט, איז געפאַנגען געוואָרן און האָט זיך מיטגעוויגט די גאַנצע צייט פון דער פאָרשטעלונג. בלויז אים מיט זיין שטאַרקער אינטואיציע, גרויסע בינע־קולטור און סצענישע מייסטערשאַפט, האָט זיך איינגעגעבן אויף אַ וווּנדערלעכן אופן צו לייזן די שווערע אַרטיסטישע אויפגאַבע פון זען זיך אַליין אין אַ בייזן, שפּאַסהאַפטיקן חלום, צו זיין דער געזעגענער און דער, וואָס זעט אין דער זעלבער צייט.

און געטראָגן מיט זיך דעם חלום, און אונז געמאַכט מיטחלומען, האָט ער נישט דערמיט, וואָס ער כאַפּט זיך אָן פון צייט צו צייט אָן דעם מפלומר'שטיקן „סטרעפּ" אין סאָפּוויי. דאָס איז בלויז אַן אויסערלעכער, גאַנץ שיינער עפעקט. זיין לאַגע איז אונז בולט געוואָרן דורך דעם, וואָס בלויז אין די אַקטיווע מאָמענטן, ווען די האַנדלונג דרייט זיך אַרום אים; בלויז אין די מאָמענטן, ווען ער איז דער *געזעגענער* האָט ער געווירקט און געשפּילט — אַמאָל נאַטירלעך, אַמאָל איבערטריבן, לויט די אומשטענדן און לויט דער לאַגע, אין וועלכער ער זעט זיך. אין די מאָמענטן אָבער, ווען ער איז פּאַסיוו, ווען ער איז בלויז אַ באַאָבאַכטער פון די טשיקאַווע פּאַסירונגען; ווען די אַנדערע האָבן *געהאַנדלט*, איז ער געווען מעכאַניש, אומרעאַל, בלויז אַ שאָטן פון דעם רעאַלן חצקאל, וואָס זיצט ערגעץ און וויגט זיך צווישן די שטאָלענע ווענט פון בראָנקס עקספּרעס. דאָס איז געווען די איינציקע לייזונג, און אַנדערש האָט עס נישט געקאָנט זיין.

נישט אַזוי אָבער איז עס געווען מיט די איבעריקע אָנטיילנעמער — אַלע זייער ווילע, סימפּאַטישע יונגע שוישפּילער, וועלכע האָבן אָבער נאָך נישט דעם דרייסטן פלי, אָדער אפשר

די סצענישע פרייקייט, אליין צו שאַפן, און מוזן אָנקומען צו די אָנווייזונגען פון רעזשיסער. זיי האָט דער רעזשיסער אַלץ געגעבן א חוץ דער הויפּט־אידעע.

זיי האָבן זיך נישט געכאַפּט, אַז אַ חוץ אין פּראָלאָג און עפּילאָג, זענען זיי נישט קיין רעאַלע, לעבעדיקע מענטשן; אַז זיי זענען בלויז פיגורן, וואָס דאַרפן נאָר האַנדלען און שפּילן אין די מאָמענטן, ווען דער הויפּט־העלד „ציט זיי פאַרן שטריקל", אָבער אַזוי שנעל ווי זיי גייען אַרויס פון זיין אויפמערקזאַמקייטס־קרייז, בלייבן זיי טויט און מעכאַניש. אָנשטאָט דעם האָבן זיי אין די „שטילע" מאָמענטן „אונטערגעהאַלטן דעם אַנסאַמבל", ווי מען לערנט זיי טאָן אין אַלע רעאַליסטישע פּיעסן.

וועלכער חלוק אין שפּילן איז דען געווען ביים זיידן, דער טאָכטער, דעם חתן, פליאַמקעס און אַלע איבעריקע, צווישן זייער דערשיינען אין דעם רעאַליסטישן פּראָלאָג־עפּילאָג. און זייער אָנטיילנעמען אין דעם חלום־טייל פון דער פּיעסע? פונקט ווי אין ערשטן, אַזוי אויך אין צווייטן פאַל זענען זיי געווען רעאַל, לעבעדיק.

דער רעזשיסער האָט זיי אונז, אַחוץ דורך דעם טעקסט, נישט געוויזן אין דעם טשעקאַוון ליכט, ווי חצקל הונגערשטאָלץ זעט זיי אין די חדושדיקסטע און אומגלויבלעכסטע פּראָפּאָרציעס. אַמאָל ווי זיי שרימפּן זיך איין, און אַמאָל ווי זיי קרומען זיך לצעוואַטע אויס, ווי אין אַ צעשוומענעם קרומען שפּיגל. מיר האָבן זיי געזען, ווי מענטשן אין אַ גאַנץ געוועגלעכער רעאַלער קאָמעדיע.

וואָס איז דען געטאָן געוואָרן כדי אונטערצושטרייכן דאָס פלאַקאַטן־אַרטיקע אינם שפּיל פון די מכלומרשט לעבעדיק געוואָרענע „פלוטאָ" און „מיוראַד"?

וויפל טשעקאַווע שפּיל־מעגלעכקייטן זענען פאַרפאַלן געגאַנגען, און וויפל טעאַטראַלע אַמוזירונג האָט דער צושויער אָנגעווירן.

דער זעלבער פעלער פון נישט אויסנוצן די אַלע מעג-

לעבקייטן, וואָס די מאָנאָדראַמע גיט, איז אויך באַגאַנגען געוואָרן דורך דעם טאַלאַנטפולן דעקאָראַטאָר אַרנסאָן. און די פאַלשקייט פון פרינציפ אין שאַפן די חלום דעקאָראַציעס, זענען נישט אַריבער אָן שאָדן פאַר אים אַליין.

אריינברענגען די שטיקער טיילן פון דעם סאָבווי אין אַלע דעקאָראַציעס און דערמיט אונטערשטרייכן דעם חלום, איז נאָך נישט אַלץ. ס'איז נויטיק נאָך אַ טריט ווייטער.

דער פראָלאָג הייבט זיך אָן מיט דעם זייער קונציק געבעבנעם שטיקל רעאַליסטישן סאָבווי. הייבט זיך אָן שפּינען דער חלום, און די דעקאָראַציע בייט זיך פאַרן ערשטן אַקט, ווו חצקל זעט זיין היים אין דעם מאָדנעם געמיש פון האַלב שטוב, האַלב סאָבווי. — פיין. אַנדערש איז עס נישט מעגלעך. פונקט ווי די מענטשן, האָט זיך אויך זיין היים און דאָס מעבל איבערגעביטן אויף דעם נאַטירלעך-אומנאַטירלעכן אויפן. מיר זעען זיין שטוב נישט ווי זי איז באמת, נאָר ווי דער הויפּט-העלד זעט זי. אָבער שוין אין צווייטן אַקט, ביי די מיליאָנערן אין די „הויכע פענסטער", פאַרגעסט דער דעקאָראַטאָר אָן דעם חלומדיקן, און ווייזט אונז „פלוטאָס" פאַלאַץ, ווי ער אַליין, דער מאָלער, וואָלט זיך אים פאָרגעשטעלט.

חצקל הונגערשטאָלץ קאָן נישט זען די „הויכע פענסטער" אין אַזעלכע פלאַך געבויטע אויסגעקריזלטע גאָלד-ווענטלעך. ביי חצקלען רופט דער געוויינלעך עשירות און יחוסדיקער באַגריף „הויכע פענסטער" אַרויס אַסאָציאַציעס פון הויכע וואָלקנקראַצערס. משונהדיק פאַנטאַסטישע געביידעס פון גאָלד, העלפאַנטביין, פּיטסנהאָלץ, אָבער שטענדיק מיטן טראָפּ אויף הויך! הויך!! הויך!!! עס ליגט אין דער אינערלעכער טבע און עס איז די פּריווילעגיע פון דעם טעאַטער צו געבן אַ וויזועלע פאַרטייטשונג פון דער וואָקאַלער פּראָזע. עס דאַרפן זיין אָנדייטונגען פון פאַרכאַפנדיקע, פאַנטאַסטישע, אַרכיטעקטאָניש געבויטע פּראָפּאָרציעס. נאָר אויף דעם אופן וואָלטן מיר געזען, ווי אַזוי דער שלאָפנריקער זעט די „הויכע פענסטער".

און צו וואָס דער אַזוי נאַטירלעכער טאָג=טעגלעכער טע־לעפאָן אויפן ערשטן פלאַן פון דער בינע?

פונקט ווי אַלץ צעוואַקסט זיך אין דעם חלומענדיקן מוח ביז צו אומגעלומפּערטע פּראָפּאָרציעס, דאַרף אידאי זיין משונה־דיק אָט דאָס אַפּאַראַטל, דורך וועלכן עס ווערן אָנגעפירט די איבערטריבענע, געבלאָפטע מיליאָנען־טראַנסאַקציעס. ס'דאַרף זיין אַ טעלעפאָן, וואָס זאָל קאָנען אַרויסשטעקן אַ חוזק־צונג, און אַ ווינק טאָן מיט ממזרישע בלאָף־אייגלעך.

אויב דער אויפפירער האָט געהאַט די כונה צו געבן א געמיש פון איבערגעטריבנקייט מיטווירקלעכקייט, האָט עס גע־דאַרפט אַזוי אויסגערעכנט ווערן, אז די כונה זאָל אונז זיין קלאָר, און נישט מאכן דעם איינדרוק פון צופעליקייט.

אָבער אַמשוואַכסטן איז די דעקאָראַציע פון דריטן, אייגנ־טלעך פון אינטערעסאַנטסטן אַקט.

דאָ האָט אונז אַרנסאָן דורך עטלעכע בוימלעך און אַ וועּ־ראַנדע ווידער געגעבן אָנדייטונגען פון פלאָרידאַ, ווי ער שטעלט עס זיך פאָר, און בשום אופן נישט ווי אזוי חצקל וואָלט זי באַדאַרפט זען. חצקל קאָן נאָר האָבן די משונהדיקסטע, אויסטערלישסטע פאָרשטעלונג וועגן פלאָרידא, ווו אויף די בוי־מער וואַקסן לעבעדיקע, שמייכלנדיקע מאַרצעפּאַנעס.

און אויסער דעם — פאַר חצקלען איז פלאָרידאַ אַ גן עדן התחתון נאָר דעמאָלט, ווען עס איז אים גוט אויפן האַרץ, און ער שעפּט תענוג פון דעם אַלעם. אָבער אין די מאָמענטן, ווען ער בענקט אַהיים, ווען ער באַדויערט זיין טאָכטער דאָס כלה מיידל, דעמאָלט זעט אים פלאָרידאַ אויס אַ סך העסלעכער ווי ריווינגטאָן אָדער העסטער סטריט, און אויך מיר אין צושוי־ער־זאַל, דאַרפן עס אזוי זען.

און מיר האָבן עס טאַקע אזוי געזען בלויז אין שילד=קרויטס שפּילן, אָבער נישט אין אַלעם ארומיקן. אזאַ געניטער בינע־מאַלער ווי אַרנסאָן ווייסט עס דאָך אָבער, אז דאָס איז גאַנץ לייכט צו דערגרייכן. סיי דורכן בייטן דאָס ליכט, סיי דורך דער הילף פון פאַרזאַץ שטיקער.

דאָס איז זיכער, וואָלטן דעקאָראַטאָר און רעזשיסער זיך צוזאַמענגערעדט וועגן דעם אינערלעכן מהות פון דער פיעסע; ווען ס'וואָלט פאַר זיי קלאָר געוואָרן די סצענישע אויפגאַבע פון וויזן די גאַנצע האַנדלונג דורך דער צעשטערטער אומפּראָפּאָרציאָנעלער חלום-פּריזמע פון דעם הויפּט-העלד, וואָלט דער גאַנצער רעזולטאַט פון דער אויפפירונג געווען גאָר אַן אַנדערער. דעמאָלט וואָלט מען זיך נישט באַגנוגנט דורכצופירן דעם חלום בלויז דערמיט, וואָס געוויסע דעקאָראַציע-טיילן בלייבן אומפאַרענדערט דורך דער גאַנצער פאָרשטעלונג. מען וואָלט געצויגן אַלע לאָגישע קאָנסעקווענצן, און אויסגענוצט די גאַנצע רייכקייט פון סצענישע מעגלעכקייטן, פון וועלכע עס וואָלטן געוווּנען אַלע: סיי דער דעקאָראַטאָר, סיי די שפּילער, און דורך זיי די גאַנצע אויפפירונג.

און אויב די פאָרשטעלונג האָט מיט אַלע אירע מעלות און חסרונות אַרויסגערופן צו זיך אַזוי פיל אויפמערקזאַמקייט, באַווייזט עס נאָר אַן איבעריק מאָל, אַז די קונסט פון אמת גרויסן אַקטיאָר איז אומשטאַנד צו פאַררעטושירן און פאַרגלעטן די גאַנץ בולטע הינטערשטעליקייטן און נישט-דערגרייכונגען אין אַן אויפפירונג. עס באַווייזט אויך, ווי רייף די צייט איז שוין געוואָרן ביי אונז פאַר נייע פאָרמען אין דער טעאַטער-קונסט, און ווי דאַנקבאַר אונזער פּובליקום איז, ווען מען גיט זיי אָט דאָס נייע, אפילו אין דער קלענסטער מאָס.

נאָוועמבער 1926

ברוך ארנסאָן אַלס טעאַטער־דעקאראַטאָר*)

ברוך אַרנסאָנס אויסשטעלונג פון דעקאָראַציעס־און קאָסטיומען־צייכנונגען און בינע־מאָדעלן, וועלכע איז דעם לעצטן חודש פאָרגעקומען אין די „אַנדערסען גאַלעריס" איז געווען אַ שטיקל געשעניש אין אונזער אַזוי נישט רייכן טעאַטער־לעבן. די אויסשטעלונג איז געהאַלטן געוואָרן אונטער דער אויפזיכט פון אַזעלכע באַוווסטע ענגלישע טעאַטער־לייט, ווי עדיט אייזאַקס, דזשאַן מייסאָן בראַון, קענעט מאַקגאַוען און אַנדערע. פאַר דער קורצער צייט, וואָס ארנסאָן אַרבעט פאַר דער אַמעריקאַנער יידישער בינע, האָט ער שוין באַוויזן זיך אַוועקצושטעלן אין דער ערשטער רייע פון דער גרופע מאַלער, וועלכע זענען צוגעצויגן געוואָרן מיטצואַרבעטן אין דעם יונגן געביט פון רעזשי אין בעסערן יידישן טעאַטער. און ס'איז אויך קיין חידוש נישט.

אַרנסאָן איז אָן שום ספק דער וויכטיקסטער, דער באַרופנסטער און טעאַטראַלסטער פון זיי אַלע. ער איז כמעט דער איינציקער, וואָס האָט אַ זעלבסטשטענדיקן צוגאַנג, אַן אייגנאַרטיקן באַנעם און טיפן חוש פאַר דער קונסט פון דער בינע. ווייל נישט געקוקט, וואָס אַרנסאָן אָפּערירט גרייי מיט אַלע

*) צו דער דערעפענונג פון אַרנסאָנס אויסשטעלונג פון דעקאָראַציעס און קאָסטיומען אין ניו־יאָרק.

מעדיומס און מיטלען אין זיין פאַך — ער איז נישט קיין שלעכטער קאָלאָריסט, אַ פיינער צייכנער, אַ גאָר ווילער גראַפיקער און האָלצשניט־אַרבעטער — פילט זיך אָבער דייטלעך, אַז טעאַטער איז זיין געביט; אַז אין דעם בינע=קעסטל געפינט ער זיך אין זיין מיליע; אַז צווישן די הענגענדיקע און צובויפגעשטעלטע קוליסן געפינט ער זיך אין זיין אַטמאָספערע. ער האָט אין זיין גאַנצן שאַפן אָט דאָס אויפרייסנדיקע, עקספלאָדירנדיקע, שטענדיק זיך פאַרוואַנדלענדיקע. וואָס איז דער תוך און דער מהות פון דער סצענישער קונסט.

יעדע אַרבעט, וואָס גייט אַרויס פון אַרנסאָנס האַנט ווייזט בולט, אַז ער באַזיצט אין אַ גענוגנדיקער מאָס דעם ברייטן פאַרנעם, דעם גרויסן ערנסט, דעם פאַנטאַסטישן שווונג, און די קאַפריציעזע שפּילעוודיקייט, וואָס איז אַזוי נויטיק פאַר דעם דעקאָראַטאָר און אויסשטאַטער פון דעם כשוף=קעסטל, וואָס רופט זיך בינע. איך וואָלט געזאָגט, אַז דאָס איז טאַקע דאָס סאַמע כאַראַקטעריסטישסטע, וואָס באַמערקט זיך אין אַרנסאָנס טעאַטער שאַפן — וואָס דאָס שפּילעוודיקע און ערנסטע זענען ביי אים טיף צונויפגעפלאָכטן און קאָנען זעלטן אָפּגעשיידט ווערן. ער איז שפּילעוודיק, ווען ער איז דורכאויס ערנסט, און ער איז טויט ערנסט, ווען ער מיינט צו זיין בלויז שפּילעוודיק. איז עס אָבער אַ מעלה, וואָס ווערט ביי אים אָפּט פאַרוואַנדלט אין אַ חסרון. ווי מיר וועלן עס שפּעטער זעען.

אַרנסאָן פילט זייער גוט די דינאַמישע טבע פון דער בינע. ער פאַרשטייט אויסגעצייכנט די ברייטע רירעוודיקע מעגלעכקייטן, וואָס דאָס טעאַטער גיט דעם שעפערישן דעקאָראַטאָר. ער האָט זיך אָבער נאָכנישט אויסגעלערנט צו באַגרייפן זיין אייגענע ראָלע, און זיין אָרט אין טעאַטער. ער האָט נאָכנישט באַוויזן זיך אַליין צו באַצווינגען און זיך קלאָר מאַכן ז י י נ ע אויפגאַבן אין טעאַטער.

ער האָט נאָכנישט גענוג צייט געהאַט זיך צו באַפרייען פון דעם אויפשוים און אויפברויז, מיט וועלכן יעדער יונגער טאַלאַנט וואַרפט זיך אַריין אין זיין ענדלעך געפונענעם באַ-

רוף. ער ליידט נאָך אַלץ פון יענער איבער־אַמביציעזקייט, וואָס איז אַזוי כאַראַקטעריסטיש פאַר אָנהויבער. אויף דער פראַגע: וואָס שפּילט מען היינט אין טעאַטער? וואָלט ער נאָך אַלץ וועלן הערן דעם שמייכלענדיקן ענטפער — אַרנסאָנס דעקאָ־ראַציעס.

אַרנסאָנס הויפּט-חסרון באַשטייט אין דעם, וואָס נישט געקוקט אויף זיין גאַנצער ראַציאָנעלקייט, לאָזט ער זיך דאָך פאַרפירן פון זיין הויפּט-ציל און הויפּט־אויפגאַבע דורך דעם איבערפלוס פון כחות און שפּילעוודיקייט, וואָס איז דאָ אין אים. יעדעם מאָל, ווען אים קומט אויס צו לעזן אַ הויפּט־פּראָבלעם פאַרשפּילט ער זיך מיט זייטיקע זאַכן און פאַרגעסט זיין אויפגאַבע. און פאַרקערט ווידער, ווען אים קומט אויס זיך בלויז אַ שפּיל צו טאָן מיט אַ פאַרבייגייענדיקן דעטאַל, ווערט ער געוואַלדיק ערנסט, און מאַכט פון דעם דעטאַל אַ הויפּט־צוועק. אין ביידע פאַלן ליידן סיי ער אַליין, און נאָכמער די אויפפירונג, אויף וועלכע ער אַרבעט.

וואָלט זיך אַרנסאָן זיכער לייכט געקאָנט באַפרייען פון אָט דעם חסרון. איז אים אָבער געטאָן געוואָרן אַ גרויסע עולה מצד אונזערע געשווירענע קריטיקער. כמעט נאָך יעדער אויפפירונג, צו וועלכער אַרנסאָן האָט געמאַכט דעקאָראַציעס האָט מען געקאָנט צווישן אַנדערע לויב געזאַנגען, וועלכע ער האָט זיכער פאַרדינט, לייענען דעם הויפּט-שבח, אַז „אַרנ־סאָנס דעקאָראַציעס האָבן דאָמינירט די אויפפירונג; אַז אַרנ־סאָן האָט מיט זיינע דעקאָראַציעס דיקטירט דעם רעזשיסער, ווי אַזוי צו פירן די גאַנצע אויפפאַסונג פון שטיק".

די קריטיקער האָבן נישט באַגריפן, אַז פאַר אַ סענסי־טיוון אויער קלינגט דאָס כמעט אַזוי נאַריש, ווי לויבן דעם מאַלער, וואָס באַמאָלט די דרויסנדיקע ווענט פון אַ וואָלקנקראַ־צער, אַז ער האָט דאָמינירט דעם גאַנצן אויפבוי, און דיקטירט דעם פּלאַן צו דעם אַרכיטעקט פון דער געביידע.

אַ וואָלקנקראַצער דאַרף קודם כל געבוירן און אויסגע־צייטיקט ווערן אין דער פאַנטאַזיע און אין שכל פון דעם שאַ־

פּערישן אַרכיטעקט, וואָס דאַרף אין זינען האָבן די הויפּט-
אויפגאַבע און צוועקמעסיקייט פון זיין געביידע. ער איז דער
איינציקער, וואָס קאָן דיקטירן זיין ווילן צו די אַלע, וואָס
פירן אויס די באַזונדערע טיילן פון זיין פּלאַן.

און שאַפן אַ קינסטלערישע אויפפירונג איז זיכער נישט
קיין קלענערע שוועריקייט, ווי אויפבויען אַ וואָלקנקראַצער, און
זי מוז קודם כל געבוירן ווערן דורכאויס אין דער שאַפערישער
פאַנטאַזיע פון דעם פּאָעט=רעזשיסער. ער מוז זיך דורכנעמען
מיט דער הויפּט־אידעע, וועלכע ער זוכט אין דער געגעבענער
אויפפירונג אַרויסצוברענגען. ער מוז זיך גוט באַקענען מיט די
מעגלעכקייטן פאַר זיין אַרויסברענגען די אידעע. דערביי, פאַר-
שטייט זיך, דאַרף ער זיך רעכענען מיט דער טבע און מיט
דעם צושטאַנד פון דעם לעבעדיקן און טויטן מאַטעריאַל, מיט
וועלכן ער באַנוצט זיך אין זיין אַרבעט. אָבער זיין ווילן מוז
באַלעבן די גאַנצע אויפפירונג, און נאָר ער קאָן דיקטירן זיין
ווילן צו יעדן באַזונדערן אויספירער פון וועלכן עס איז באַ=
זונדערן טייל אין דער אויפפירונג.

און איינער פון די, וואָס מוזן זיך דורכנעמען און אָנ־
געשטעקט ווערן מיט דעם ווילן פון רעזשיסער איז דער דע=
קאָראַטאָר, וועמענס אויפגאַבע אין טעאַטער איז צו שאַפן דעם
מאַטיקן לבוש פאַר דעם רעזשיסערס געשטאַלטן; צו שאַפן דעם
פּאַסיקסטן שטח, אויף וועלכן ס'זאָל זיך קאָנען טראָגן דער כשוף
פון דער אַקטיאָרישער שפּיל. אַזוי ווייט גייט זיין אויפגאַבע,
און נישט ווייטער. די פאַרשידענע פּאַרזוכן, ווען דער מאָלער
האָט געוואָלט ווערן דער הויפּט=פאַקטאָר אין דער בינע אויפ=
פירונג, האָבן דעם אייראָפּעישן טעאַטער תמיד געקאָסט זיי=
ער טייער.

ווען מיר באַטראַכטן גאָרדאָן קרעגס צייכענונגען און אַנט-
וואורפן פאַר בינע דעקאָראַציעס, זעען מיר, אַז קודם כל זענען
זיי דיקטירט געוואָרן פון קרעג דעם טיפן טעאָרעטיקער פון
דער מאָדערנער בינע קונסט, פון קרעג דעם רעזשיסער. ווייל
פריער פון אַלץ איז קרעג דער מייסטער רעזשיסער. דאָס איי=

גענגע מיט ראָבערט עדמאָנד דזשאָנס, דער אויסגעצייכנטער אַמע־ריקאַנער דעקאָראַטאָר, וואָס האָט זיך די לעצטע יאָרן גענומען צו רעזשי. ווער ס'האָט געזען די אויפפירונגען, וועלכע ער האָט אַליין רעזשיסירט, האָט געמוזט איינזען, אַז דער דעקאָ־ראַטאָר האָט זיך צוריקגעצויגן אויפן צווייטן פּלאַן; אַז קודם כּל איז די אויפפירונג דיקטירט געוואָרן פון דזשאָנס דעם רע־זשיסער.

אַ לעבעדיקן ביישפּיל פון פאַרקערטן פאַל, האָבן מיר גע־האַט נישט לאַנג צוריק, אין דער אויפפירונג פון „אַראַבעסק", ווען אַמעריקעס ווילטיקסטער דעקאָראַטאָר, נאָרמאַן בעל געדדעס, האָט פּרובירט רעזשיסירן דאָס שטיק לויט זיין דעקאָראַציע. די אָפּעראַציע איז טאַקע געווען אַ געלונגענע, אָבער דער פּאַציענט איז געשטאָרבן.

נישט געקוקט אויף דעם, וואָס געדדעס האָט געשאַפן איי־נע פון דער וואונדערלעכסטע קאָנסטרוקטיוויסטישע דעקאָראַציעס, און פּראַקטיקע קאָסטיומען און באַלייכטונג, איז די אויפפירונג געווען אַ שרעקלעכער דורכפאַל.

קומענדיק צוריק צו אונזער אַראָנסאָנען, וואָלט פאַר אים געווען זייער גוט, ווען ער זאָל זיך נישט לאָזן פאַרשכורן פון נישט פאַסיקע שבחים. ער זאָל שלום מאַכן מיטן געדאַנק, וואָס עס זאָגט אַרויס דער באַקאַנטער פּוילישער טעאַטער־מאָלער פּראָ־נאַשקאָ אין זיין אויפזאַץ וועגן דער ראָלע פון דעקאָראַציע אין טעאַטער:

אַ דעקאָראַציע דאַרף זיין לייכט איבערצולעזן. זי דאַרף ווי אַ קאָמערטאָן בלויז אָנשלאָגן דעם טאָן פאַר דער פאָרשטע־לונג, און קאָנען אָפּטרעטן אויפן הינטערשטן פּלאַן נאָך די ערשטע פּאָר מינוטן, וואָס די פאָרשטעלונג גייט אָן.

אַרנסאָן פאַרמאָגט אַן ערך 150 פּראָיעקטן און סקיצן, וועלכע שטעלן צונויף די זעקס אויפפירונגען, וואָס ער האָט ביז איצט געהאַט. אַנסקיס „טאָג און נאַכט", דימאָווס „בראָנקס

עקספרעס” און פינסקיס „לעצטער סך הכל” אין דעם קליינעם „אונזער טעאַטער”. „לא תחמוד” אין „יידישן קונסט טעאַטער”, נאַדירס „טראַגעדיע פון גאָרנישט” מיטן „קונסט רינג” און „5—2+2”, זיין ערשטע אויפפירונג אויף דער ענגלישער בינע. מיר איז אויסגעקומען צו זעען אַלע אויפפירונגען בשעת זיי זענען געשטעלט געוואָרן. אַזוי אַז איך האָב נישט געדאַרפט צו שפעקולירן איבער די מאָדעלן און קאָסטיום־סקיצן, ווי זיי וואָלטן אויסגעזען ביי דער אויפפירונג, און וויפל וואָלטן זיי געדינט זייער אייגנטלעכן צוועק.

אַלע האָבן זיי אַ טעאַטראַלישן הויך, אַ טעאַטראַלישן אָטעם. אין יעדן איינעם פון די אויסגעשטעלטע מאָדעלן, סיי ווי אַרנסאָן בויט זיינע דעקאָראַציעס (טאָג און נאַכט), סיי ווי ער מאָלט זיי (בראָנקס עקספרעס), און סיי ווי ער גיט בלויז אָנגעצייכנטע קאָנטורן פון ווענט און מעבל (טראַגעדיע פון גאָרנישט) ווייזט ער אַרויס אין אַ גרויסער מאָס זיין דערפינדערישקייט און איינגעבוירענעם חוש פאַר די בינע־ברעטער. אים איז נישט פרעמד קיין איינע פון די לעצטע אויפטואונגען אָדער סודות פון די מאָדערנע אויפפירונגס־מעטאָדן. און כאָטש עס זעט זיך אַרויס זיין שטאַרקע בייגונג צו די קאָנסטרוקטיוויסטישע מעטאָדן פון אַלעקסאַנדראַ עקסטער, מיט וועמען ער האָט אַ שטיק צייט שטודירט, און נתן אַלטמאַן, צו וועמען ער איז זייער נאָענט, באַהערשט ער אָבער גאַנץ געשיקט אויך יעדן אַנדערן מעטאָד אין זיין אַרבעט. אָבער אין יעדן איינעם פון די אויסגעשטעלטע מאָדעלן זעט זיך, אַז אמבעסטן איז ארנסאָן ווען ער איז — אביסל ווייניקער, און אמשוואכסטן איז ער, ווען ער וויל זיין איגנאַנצן.

איז טאקע זיין געלונגנסטע ארבעט ביז איצט די פאַנטאַסטישע „טראגעדיע פון גאָרנישט”, ווו ער האָט די בינע געלאָזט פריי פאר דעם שוישפיל, און ער האָט בלויז דורך לייכטע אומריסן און הוילע קאָנטורן געשאפן אזא פראכטפולן הינטערגרונט, וואָס האָט געקוויקט דאָס אויג מיט זיינע פיינע

גראַציעזע ליניעס און געוועקט די פאַנטאַזיע מיט זיינע ריט־מישע אָנדייטונגען.

דאַגעגן אָבער אין „לא תחמוד", ווו ער האָט זיך געוואָלט באַווייזן אין זיין גאַנצן פאַרנעם ביי זיין ערשטן דעביוט אין „יידישן קונסט טעאַטער", האָט זיך אַרויסגעוויזן זיין איבער־מעסיקער פאַרלאַנג צו פאַרכאַפּן די בינע פאַר זיך אַליין, און דער גאַנצער געפּלאָנטער פון שפּיל און ערנסט, אויף וועלכן איך האָב אויבן אָנגעוויזן. אָנשטאָט צו שאַפן א דעקאָראַ־ציע, וואָס זאָל צוהעלפן דעם פרייען לויף און דעם אייבערגענגלעכן שווונג פון גאָלדפאַדנס פאָלקסטימלעכער פאַנטאַס־טישער קאָמעדיע, האָט ארנסאָן געשאַפן א גאַנצע רייע דעקאָראַציעס, וואָס האָבן זיך געפּלאָנטערט און געשטערט איינע דער צווייטער.

וואָלט אים נישט געווען פאַרצוואַרפן, וואָס די דעקאָראַציע פאַר יעדן בילד באַזונדער איז געווען פון אַן אַנדערן סטיל, ווען זיי וואָלטן לכל הפחות געווען געדינט צו דערגרייכן דעם אַלגעמיינעם צוועק, וואָס אַ דעקאָראַציע דאַרף האָבן אין אַזאַ קאָמפּליצירטער, פילבילדערדיקער אויפפירונג — עקאָנאָמיע אין צייט פון פאַרוואַנדלונגען און מער אָרט פאַר די אַקטיאָרן זיך צו באַוועגן. געשען איז אָבער פונקט דאָס פאַרקערטע. יעדעס בילד איז געווען געבויט פון צענדליקע באַזונדערע שטיקלעך, וואָס זיי צוזאַמענשטעלן האָט געדויערט אומגעהייער לאַנג, און קיין פּלאַץ פאַר שפּילן איז נישט געווען.

נעמען מיר דעם מאָדעל פון הויפּט בילד אין „לא תחמוד" — לודוויגס באַל־זאַל אין בערלין, ווו מען האָט מיטן גאַנצן ערנסט געדאַרפט לייזן די פּראָבלעם פון שנעלן דערפירן די האַנדלונג צום קלימאַקס פון ערשטן אַקט. דאָ האָט זיך אַרנסאָן שרעק־לעך פאַרשפּילט אין דעקאָראַציעס. אכט צענטל פון דער בינע איז געווען פאַרנומען מיט דעם מאַסיוון בנין פון די גאָלדענע טורעמדיקע ווענט. דער גאַנצער אינוויינעקסטער שטח פון דער דעקאָראַציע האָט נישט געקאָנט געברויכט ווערן, ווייל די זייטיקע טורעם־ווענט האָבן אים פאַרדעקט. אפילו די לאַנגע שורה

טרעפּ, וואָס האָט זיך אַראָפּגעלאָזט פון הינטערגרונט צום פּאַרנט פון דער בינע, האָט נישט געקאָנט אויסגענוצט ווערן, ווייל דער פּאָדערשטער פּאָרטאַל האָט זיי פאַרשטעלט. אַלץ וואָס פאַר די 8 אָדער 10 אָנטיילנעמער איז איבערגעבליבן חוץ צו שפּילן איז געווען אַן איינציקע זייער שמאָלע טרעפּ אויפן ערשטן בינע-פּלאַן, אָן שום מעגלעכקייט פאַר וועלכע עס איז מיזאַנסצענעס.

פּאַרקערט ווידער אין דעם שפּילעוודיקן, נישט וויכטיקן עפּיזאָד ביי פּרצן, ווען די האַנדלונג טראָגט זיך אַריבער פון דעם אינעווייניקסטן פון שטיבל אינדרויסן אַרויס און צוריק — אַן עפּיזאָד וואָס האָט געדאַרפט באַהאַנדלט ווערן לייכט און פּאַרבייגייענדיק, דאָ האָט זיך אַרנסאָן אָנגענומען צו לעזן א שווערע פּראָבלעם. דאָ האָט ער געשאַפן א שטיבל, אין וועלכן די ווענט האָבן זיך געעפנט און צוזאַמענגעלייגט, און דער סופיט האָט זיך אויפגעהויבן און אַראָפּגעלאָזט. אַזוי, אַז דאָס שפּילן פון די אַקטיאָרן אין דער לויף פון דער האַנדלונג זענען פאַרפאַלן געוואָרן, און ס'האָט זיך בלויז באַקומען א סעאַנס פון דעקאָראַטיווע קונצן.

אינטערעסאַנט איז צו פאַרגלייכן, ווי אַזוי אָסקאַר שטרנאַד, דער דעקאָראַטאָר פון ריינהאַרטס „זומער נאַכטס חלום" אויפפירונג, וועלכע ניו יאָרק האָט איצט געזען, האָט געטאָן אין אַזאַ ענלעכן פאַל. דאָס האַנדלונגס-אָרט דאַרף זיך דאָרט, פאַרן פּובליקום אין די אויגן, בייטן פון טעזעאוס שלאָס צו דעם אָרימען שטיבל פון די אַרבעטער, און דאַן צוריק אין דעם פאַרכשופטן וואַלד. שטרנאַד האָט אויפן פּשוטסטן אופן אויפגעהויבן א קלאַפּע פון בינע-דיל אויפן ערשטן פּלאַן. די ווערטיקאַל אויפגעהויבענע קלאַפּע האָט געשאַפן א ווענטל, וואָס איז געהעריק באַלויכטן געוואָרן, און ז'אָס האָט געבילדעט דאָס גאַנצע אינעווייניקסטע פון שטיבל. געענדיקט די סצענע — האָט זיך די קלאַפּע אַראָפּגעלאָזט, און די האַנדלונג איז זיך אָנגעגאַנגען ווייטער, אַזוי אַז קיינער פון עולם האָט כמעט דעם איבערבייט נישט באַמערקט.

דערפאַר אָבער, ווען אַרנסאָן פאַרשפּילט זיך נישט, נאָר

איז באמת שפּילעוודיק, טראָגט ער אַריין א סך פיינקייט און וויץ, און העלפט באמת מיט זיינער אַן אויפפירונג. אזוי, למשל, די ערשטע צוויי אַקטן פון „בראָנקס עקספּרעס", ווען פון דער רעאַליסטישער „סאָבוויי" טראָגט זיך דער חלומדיקער העלד איבער אין זיין אָרימער שטוב ערגעץ אין די בראָנקס, און דער דאַך פון סאָבוויי באַווייזט זיך פלוצלינג איבער דער צעהויקערטער, אויסגעקרומטער שטוב מיט דער כמעט שטיפנדיקער אויסשטאַטונג.

פונקט אַזוי אינטערעסאַנט זענען אויך די דעקאָראַציעס פאר אנסקיס טראגעדיע. די קאָנצענטרירטע ליניעס פון די געבויטע פאָרמען אויפן שוואַרצן פלושענעם הינטערגרונט דערציילן פון דערהויבענער ווייטוטיקייט און פאַטאַלער אומרו, וואָס הערשט איבער דער גאנצער האַנדלונג. דאָ, פונקט ווי אין דער „טראַגעדיע פון גאָרנישט" האָט ארנסאָן באַוויזן, אַז ער קאָן זיך אויך צוריקציען אויפן הינטערשטן פּלאַן, און קאָן מיט קנאַפּע מיטלען איבערגעבן דעם טיפן אונטערטאָן פון געגעבענעם שטיק.

ביז גאָר אינטערעסאַנט זענען ארנסאָנס קאָסטיום-צייכנונגען. אין זיי ווייזט ער אַרויס אַ זייער פיינע פארשטענדעניש פאַרן אַקטיאָרישן קערפּער און פאַר די נויטיקע באַדינגונגען פון זיין פרייער באַוועגונג.

ער קאָמבינירט דאָ זיין פיינעם חוש פאַר פאַרביקייט און די ריטמישע לייכטקייט פון די נויטיקע ליניעס. דער אַקטיאָר זעט אויס צו זיין באַפרייט פון דעם נישט נויטיקן באַלאַסט פון דעם געוועגלעכן קאָסטיום, און קריגט די גרינגקייט און פרייקייט, וואָס איז אים נויטיק צו זיין בינע-שאַפונג. איבערהויפּט אינטערעסאַנט זענען די קאָסטיומען פון די „שטנס העלפער", „דער נאַר", און די „יידישע טאַנץ קאָסטיומען". זיי זענען אַזוי לופטיק, אזוי פריי, זיי האָבן אַזאַ דינאַמישקייט, אַז זיי מאַכן דעם איינדרוק, ווי דער אַקטיאָר וואָלט געשוועבט אָדער געפלויגן אין דער לופטן.

אין זיינע קאָסטיום־צייכנונגען מיידט ארנסאָן אויס דאָס אומנויטיקע און גיט תמיד אין עטלעכע שטריכן איבער סיי דאָס חוזקדיקע און סאַטירישע, ווי אין די קאָסטיומען צו „לא תחמוד", סיי דאָס שטרענגע און טראַגישע, ווי אין „טאָג און נאַכט".

פון דער גאַנצער אויסשטעלונג זעט זיך, אַז מיר האָבן דאָ צו טאָן מיט אַן אויסגעשפּראָכענעם טעאַטער־קינסטלער, וועלכער האָט נאָך נישט געהאַט דאָס גליק אָנצוטרעפן אויף דעם בויטיקן רעזשיסער, וואָס זאָל אים קאָנען שטעלן דעם געהעריקן ווידערשטאַנד; וואָס זאָל זיין אַרבעט סובאָרדינירן און נישט לאָזן אים מאַכן פון איר קיין צוועק פאַר זיך אליין. וואָס גי־כער אַרנסאָן וועט זיך צוזאַמענטרעפן מיט אַזאַ רעזשיסער אַלץ געזונטער וועט עס זיין פאַר זיין אייגענעם טאַלאַנט, און אויך פאַר דער בינע, פאַר וועלכער ער קאָן נאָך אַ סך שאַפן.

יאַנואַר 1928.

דאָס ראָמאַנטישע טעאַטער

דאָס ראָמאַנטישע טעאַטער

(צום הונדערטיאָריקן יובילײ)

לעצטן זומער איז אין דער פּאַריזער „פראַנצױזישער קאָ־מעדיע״ פאָרגעקומען אַ נײַע אינטערעסאַנטע און װיכטיקע געשעעניש: ס׳איז געפײַערט געװאָרן דער הונדערטיאָריקער יובל פון פראַנצױזישן ראָמאַנטישן טעאַטער.

ס׳איז געװאָרן הונדערט יאָר זײַט די יונגע ראָמאַנטישע גרופּע פּאָעטן און דראַמאַטיקער, געפירט פון דעם קאָמפּסלוס־טיקן און ברױזנדיקן װיקטאָר הוגאָ, האָט צום ערשטן מאָל עפנט־לעך דערקלערט קריג דעם אַלטן, אָפּגעלעבטן קלאַסישן טעאַטער פון קאָרנעל און ראַסין. ס׳איז געװאָרן הונדערט יאָר, װי עס איז אָפּגעדרוקט געװאָרן װיקטאָר הוגאָס נישט־געשפּילטע פּיעסע „קראָמװעל״ מיט דער באַרימטער פאָררעדע צום שטיק. װײַל כאָטש זײַער ערשטן אַנטשלײסנדיקן זיג האָבן די ראָמאַנטיקער געהאַט מיט דרײַ יאָר שפּעטער, בײַ דער אױפפירונג פון הוגאָס „הערנאַני״ אין 1830, דאָך אָבער רעכנט דער פראַנצױזישער ראָמאַנטיזם פאַר זײַן אָנהײב די דערשײַנונג פון דער פאָררעדע צו „קראָמװעל״. אין װעלכער הוגאָ האָט אױפן דרײסטסטן און מו־טיקסטן אופן פאָרמולירט די פּרינציפּן פון דער נײַער באַ־װעגונג.

די פּראָגראַם־פאָררעדע איז דעמאָלט פון זײַנע אָנהענגער אױפגענומען געװאָרן װי אַ קריגס־מאַניפעסט און האָט געדינט

אַלס קאַמף־רוף, אַלס שטורם-סיגנאַל, אַלס ערשטער אויפפלאַם פון דעם העלישן פילקאָלירנדיקן פייער, וואָס האָט אַרומגעכאַפּט דאָס גאַנצע קולטורעלע און סאָציאַלע לעבן פון פראַנקרייך אין איינעם פון אירע אינטערעסאַנטסטע קינסטלערישע פעריאָדן — דעם פראַנצויזישן ראָמאַנטיזם.

זעלטן ווען אַ קאַמף איבער אַ נייער קונסט-ריכטונג איז געפירט געוואָרן מיט אַזויפיל פאַרביטערונג און האַס, מיט אַזוי-פיל עקשנות און ליידנשאַפט, ווי דער קאַמף פאַר און קעגן ראָמאַנטיזם. זעלטן האָט אַ קינסטלערישע מלחמה אויסגעגראָבן אַזאַ תהום צווישן צוויי קעמפנדיקע צדדים און פאַרוואַנדלט אירע אָנטיילנעמער אין אַזעלכע פאַרביסענע און אייפעריקע שונאים. און זעלטן ווען אַ קינסטלערישע מחלוקה איז געווען אַזוי רייך מיט אינטערעסאַנטע געשעענישן און פיטאָרעסקע אינ-צידענטן, ווי די, וועלכע האָבן באַגלייט די געבורט און אַנט-שטייונג פון ראָמאַנטיזם אויף דער פראַנצויזישער בינע.

ווייל עס איז געווען נישט בלויז אַ קינסטלערישע באַוועגונג; נישט בלויז אַן אַרויסטריט קעגן די פאַרגליווערטע אָפּגעלעבטע פאָרמען אין דער קונסט. דער פראַנצויזישער ראָמאַנטיזם האָט זיינע וואָרצלען געהאַט פאַרבאָרגן אין דער טיפעניש פון די סאָציאַלע אומשטענדן און איז געווען אַ דירעקטער פועל-יוצא פון די הערשנדיקע לעבנס-באַדינגונגען. עס איז געווען אַ פאַר-ביטערטער קאַמף פאַר אַלגעמיינער פאָליטישער באַפרייונג, אַ קאַמף פאַר אַ נייער לעבנס־ריכטונג, אַ נייער סאָציאַלער אָר-יענטירונג.

דער ראָמאַנטיזם האָט געהייסן נישט נאָר די באַפרייונג פון דער אַלטער געשמידקייט פון קלאַסיציזם, פון דער אומנוי־טיקער קאָנווענציאָנעלער אויפגעבלאָזנקייט און געשטאַקלאָזיקייט אין דער דראַמאַטישער פּאָעזיע. עס האָט אויך געהייסן אַראָפּ-וואַרפן דעם דריקנדיקן יאָך פון די צוריקגעקומענע בורבאָנען, זיך באַפרייען פון דעם דרך-ארץ פאַר מאַטעריעלן באַזיץ, וואָס ס'האָט מיט זיך געבראַכט די ניי-געשאַפענע סוחרישע געלט-זאַק-אַריסטאָקראַטיע, וועלכע איז אויפגעשטאַנען אויפן אָרט

פון דער אדעליקער אַריסטאָקראַטיע, וואָס די רעוואָלוציע האָט פריער געהאַט פאַרטריבן.

ראָמאַנטיזם — דאָס איז געווען דער ליכטיקער אויפשטראַל פון נייע האָפענונגען אין דער טונקעלער נאַכט פון די שווערע אונטערדריקונגען, וואָס די רעסטאַווראַציע האָט געשאַפן; דער בענקשאַפט־רוף צו פרייהייט און גלייכהייט, און דער רעוואָלט קעגן דעם דערדריקנדיקן קאָנסערוואַטיזם, אין וועלכן די געזעלשאַפט איז דעמאָלט געווען איינגעזונקען.

אויסערלעך אָבער האָט זיך דער באַוועגונגס־קאַמף געפירט הויפטזעכלעך אַרום קינסטלערישע פראַגן, אַרום דער פּאָעזיע, דראַמע און מאַלעריי.

די נייע באַוועגונג האָט פאַרמאָגט עפּעס אויסערגעווענלעך אינטריגירנדיקס און האָט ווי פאַרהיפּנאָטיזירט אירע יונגע אָנהענגער. עס האָט זיי געלאָקט די עקזאָטישקייט און פּיטאָרעסקייט, מיט וועלכע די נייע ראָמאַנטישע דיכטונג איז געווען דורכגעפלאָכטן. ווי אַ דערפרישונג האָט זיי אויסגעזען אָט־דער ביזאַרער געמיש פון דער מיטלאַלטערלעכער מיסטעריעזער שאָטנהאַפטיקייט מיט דער בונטער לעבנסלוסטיקייט פון רענעסאַנס, מיט וועלכן די נייע ראָמאַנען זענען געווען איבערגעפילט. עס האָבן זיי געצויגן די אומבאַקאַנטע ווייטקייטן פון דעם צויבערלעכן אָריענט, וועלכן די מאַלער האָבן גלייך ווי אויפסניי געהאַט אַנטדעקט אין זייערע שאַפונגען. און אָט־די עקזאָטישע בענקשאַפטן האָבן זיך אויסגעדריקט אין דעם עקסצענטרישן אופן פון קליידן זיך און פון רעדן, וועלכן עס האָבן אָנגענומען די אָנהענגער פון דער נייער באַוועגונג. אויף יעדן שריט און טריט האָבן זיי אָפן דעמאָנסטרירט די שטרעבונג אויפצולעבן די בילדלעכע, אַוואַנטוריסטישע לעבנסאַרט פון די מיטלאַלטערלעבע טרובאַדורן.

דער ראָמאַנטיזם איז געוואָרן דער הייטערער און קאַמפּס־לוסטיקער ענטפער, וואָס די אומרויִקע, אַקציע־דורשטיקע יוגנט האָט געגעבן די אַלע, וועלכע האָבן זיך אַזוי ציטערדיק געוואַרעמט ביים קאַלטן אָפּשיין פון אַ פאַרלאָשענער איבערגע-

גאַנגענער עפּאָכע, — אַן עפּאָכע, וואָס האָט געפונען איר אויסדרוק אין דער קאָרנעלישער קלאַסישער טראַגעדיע מיט איר פאַרגעטערונג פון קעניגן און הויפלייט.

נישט אומזיסט איז דער באַליבסטער העלד פון דער ראָמאַנטישער דראַמע געוואָרן איינער פון נידעריקן קלאַס, וואָס קעמפט אַזוי אַוואַנטוריסטיש קעגן די קעניגלעכע טיראַנען און שטורמט אַזוי דרייסט פאַר סאָציאַלער גלייכהייט און געזעל־שאַפטלעכער פרייהייט. און נישט אומזיסט האָט געהאַט אַזאַ שטאַרקע אָנציונג הוגאָס דערקלערונג אין זיין קראָמוועל־פאָר־רעדע, אַז ראָמאַנטיזם הייסט ליבעראַליזם אין ליטעראַטור. יאָ, ס'האָט געהייסן קינסטלערישע באַפרייונג, קינסטלערישע אויס־לייזונג, אָבער נאָך אַ סך מער ווי דאָס.

ס'איז געווען נישט מער ווי נאַטירלעך, אַז פון דער לי־טעראַטור און מאַלעריי זאָל זיך דער קאַמף באַלד אַריבערוואַרפן אין טעאַטער, וואָס די יונגע אָנגרייפער האָבן עס געמאַכט פאַר זייער שטורם־צענטער, און ארום וועלכן זיי האָבן קאָנצענטרירט אַלע זייערע אָנשטרענגונגען.

דער צושטאַנד פון פראַנצויזישן טעאַטער איז דעמאָלט געווען אַ קלאָגעדיקער. דאָס לאַנגיאָריקע אָפּזונדערן זיך און די זעלבסט־צעפרידענע פאַרערונג, מיט וועלכער עס האָט אַרומגע־רינגלט אַלץ, וואָס איז געשאַפן געוואָרן פון די היימישע דראַ־מאַטיקער, האָט דאָס טעאַטער אָפּגעריסן פון אַלעם דעם, וואָס איז דערגרייכט געוואָרן אויף אַלע אַנדערע בינעס אין אייראָפּע. דאָס „ערשטע טעאַטער אין דער וועלט", ווי די פאָרשטייער פון דער „פראַנצויזישער קאָמעדיע" האָבן עס אַזוי ליב געהאַט אָנצורופן, איז געווען אַ מין פאַרגליווערטע אינסטיטוציע, וואָס האָט זיך מיט אַלע כחות אָנגעהאַלטן אָן די איינגעשטעלטע דעגענערירטע פסעוודאָ־קלאַסישע פאָרמען. די פיעסן, וואָס זענען דאָרט געשפּילט געוואָרן, זענען אַלע געווען ווי אין איין פורעם אויסגעגאָסן. אַלע זענען זיי געשריבן געוואָרן לויט די פעסטגע־שטעלטע געזעצן, וואָס די אַקאַדעמיע האָט געהאַט אויסגעאַרבעט פאַר קלאַסישער טראַגעדיע. זייערע פערסאָנאַזשן האָבן געמוזט

זיין כמעט בלויז קעניגן, וועלכע זענען פאָרגעשטעלט געוואָרן נישט ווי קיין לעבעדיקע מענטשן מיט מענטשלעכע געפילן און ליידנשאַפטן, נאָר ווי טויטע, אָנגעצויגענע ליאַלקעס. זייער שפּראַך האָט געמוזט זיין אַן אָנגעבלאָזענע, קאַלטע און געקינצלטע. קיין געווענלעכע העלדן, ווירקלעכע מענטשן מיט זייערע איבערלעבונגען, מיט זייערע איינפאַכע מענטשלעכע ווערטער, וועלכע זאָלן אויסדרוקן אָט־די איבערלעבונגען, זענען נישט דערלאָזן געוואָרן. דאָס איז באַטראַכט געוואָרן פאַר נישט גענוג „ווירדיק“ פאַר דער בינע. אָפּטרעטן פון אָט־די אָנגענומענע קאָנווענציעס; פּרובירן זיין אייגנאַרטיק און שאַפן עפּעס אָריגינעלעס — וואָלט זיך קיינער נישט געוואַגט. אַזוי אַרום זענען די פראַנצויזישע דראַמע און טעאַטער געוואָרן אַלץ בלאַסער און לעבנסלאָזער, אַלץ שטייפער און פאַרשימלטער.

און אָט־די שטייפקייט אויפצולעבן, אָט־די פאַרשימלטקייט אָפּצופרישן איז געקומען דער רעוואָלטירנדיקער ראָמאַנטיזם מיט זיין ברייטן שוווּנג פון ברויזנדיקן ענטוזיאַזם, מיט זיין זיגזאַגיקן שטראָם פון קאָכיקער ליידנשאַפט, און מיט זיין דרייסטן קלעטערן אויף די שווינדלענדיקע הויכן פון פייערדיקן פּאַטאָס. דער ראָמאַנטיזם האָט אָפן פּראָקלאַמירט די פרייהייט פון יעדן קינסטלער אומגעצווונגען אויסצוקלייבן זיין קינסטלערישן מאַטעריאַל, און זיך שאַפן זיין אייגענעם וועג און אייגענע מיטלען פון אויסדרוק.

אַ זייער וויכטיקע פּאַסירונג, וואָס האָט געהאַט אַ גרויסן איינפלוס אויף די ראָמאַנטיקער און האָט זיי געהאָלפן דערנענטערן זייער זיג, זענען געווען די וויזיטן, וואָס די ענגלישע שוישפּילער מיט קין, מאַקרעדי און קעמבל בראָש האָבן אין יענע סעזאָנען אָפּגעשטאַט אין פּאַריז. די אָריגינעלע שעקספּיר־אויפפירונגען זענען פאַר די ראָמאַנטיקער געווען אַן אַנטפּלעקונג. זיי האָבן אין שעקספּירס מעטאָדן און אין זיין טעכניק דערזען די רעאַליזירונג פון די אַלע בענקשאַפטן, וועלכע זיי האָבן ביז אַהער בלויז נישט קלאָר געאַנט.

שעקספּירס מעטאָדע פון אָפן איגנאָרירן די אַזוי־גערופענע „אַריסטאָטעלישע דריי־אייניקייטן“, לויט וועלכע יעדעס שטיק

מוז זיך אָפשפּילן בלויז אין איין האַנדלונגס-אָרט און אין איין קורצגעפאַסטער צייט, — אַ כלל, וועלכן די פראַנצויזישע טראַגעדיע איז געווען אַזוי אונטערגעוואָרפן; שעקספּירס פריי און שנעל איבערטראָגן די האַנדלונג פון אָרט צו אָרט, רעכענענדיק זיך בלויז מיט דער אייניקייט פון דראַמאַטישער אַקציע; זיין געשיקט דורכפלעכטן די האַנדלונג מיט די פאַרשיידנסטע עלעמענטן פון דראַמע און קאָמעדיע, דערהויבנקייט און גראָטעסקייט; זיין אַריינפירן צוזאַמען מיט די קעניגלעכע פּערסאָנאַזשן אויך פיגורן פון אַלערליי קלאַונס און וויצלערס; זיין פליסנדיקע פאַרביקע שפּראַך, וועלכע איז אַזוי פול מיט טיפן אינהאַלט און פּאָעטישער ריטמישקייט, — דאָס אַלץ האָט געמאַכט אויף הוגאָ און זיינע חברים אַן אומגעהויערן איינדרוק. און טאַקע אונטערן איינפלוס פון אָט-די שעקספּיר-פאָרשטעלונגען האָט הוגאָ אָנגעשריבן זיין באַרימטע פּראָגראַם-פאָררעדע.

אויך דער גרעסטער טייל פון פּובליקום איז געווען אַנטציקט. די פּאַריזער האָבן נישט געקענט נישט באַמערקן דעם געוואַלטיקן קאָנטראַסט צווישן שעקספּירס עכט-פּאָעטישע טראַגעדיעס, וואָס האָבן געשפּרודלט מיט טעאַטראַלע האַנדלונגען און פּאַסירונגען, און די מליצהדיקע און פאַרגליווערטע שטיקער פון זייערע אייגענע קלאַסיקער. ס'איז אויך נישט מעגלעך געווען, זיי זאָלן נישט באַמערקן דעם טיפן אונטערשייד צווישן דער ליידנשאַפטלעכער עמאָציאָנעלקייט און פאַרכאַפּנדיקן טראַגיזם, מיט וועלכע ס'האָט געשפּילט עדמאָנד קין אָדער מאַקרעדי, און דעם אויבערפלעכלעכן מאַנעריזם, מיט וועלכן עס האָבן געשפּילט די דעמאָלסטיקע שוישפּילער פון דער „פראַנצויזישער קאָמעדיע".

פראַנקרייך, איבערהויפּט פּאַריז, איז פּאַקטיש געווען צעטיילט אין צוויי פיינטלעכע לאַגערן.

די ראָמאַנטיקער — אַלעקסאַנדער דיומאַ, אַלפרעד דע ווינאָי און וויקטאָר הוגאָ — האָבן גרופּירט אַרום זיך די שענסטע כחות פון דער פראַנצויזישער יונגער קונסט: סטודענטן, צייכנער, מאַלער, מוזיקער און אַרכיטעקטאָרן, אַלע די

ווען עס איז געווען טייער דאָס נייע און מוטיקע. קענען זיי האָבן ביטער געקעמפט די קלאַסיציסטן, די פאַרטיידיקער פון די אַלטע, דורך דער צייט אונטערגעגראָבענע פאָרמען.

אַלע קינסטלערישע סטודיעס זענען געווען אַרומגעכאַפּט פון אַן אויסערגעוויינטלעכן ראָמאַנטישן פיבער. איבעראַל האָט מען געלייענט די איבערזעצונגען פון בייראָן און סקאָט, די באַאיינפלוסער פון ראָמאַנטיזם. איבעראַל האָט מען דיסקוטירט די נייע קונסט-פאָרמען און מיט דער גרעסטער אַנטשלאָסנקייט זיך געגרייט פאַר זייער פאַרטיידיקונג.

און דער פאַרגעטערטער העלד פון טאָג איז געווען דער יונגער, ענטוזיאַסטישער און שטורמדיקער וויקטאָר הוגאָ. די ראָמאַנטיקער האָבן געקוקט אויף אים, ווי אויף זייער פירער, און זענען גרייט געווען אויף אַלעם ביי זיין ערשטן ווונק. אויף די קינסטלערישע פאַרזאַמלונגען, אויף וועלכע הוגאָ איז תמיד געווען די צענטראַל-פיגור, האָט עס געברויזט מיט ענערגיע, ווי אויף אמתע קריגס-באַראַטונגען. מען האָט אַרומגערעדט די בייסטע פּאָסירונגען. מען האָט אויסגעאַרבעט פּלענער און פאַרטיילט, ווער עס זאָל זיי אויספירן.

מען האָט נאָר־וואָס געהאַט אויפגעפירט אַלעקסאַנדער דיומאַס „העינרי דער דריטער“ און אַלפרעד דע וויניאָיס „דער מאַר פון ווענעדיק“.ביידע פאָרשטעלונגען האָבן אַרויסגערופן גרויס באַגייסטערונג ביי די אָנהענגער פון ראָמאַנטיזם, און געוואַלטיקע פאַרביטערונג ביי זייערע קעגנער, די קלאַסיציסטן. און אַט האָט מען זיך מיט דער גרעסטער שפּאַנונג געגרייט צו דער אויפפירונג פון וויקטאָר הוגאָס ערשטער פּיעסע „הערנאַני“, וואָס האָט באַדאַרפט אַנטשיידן דעם גורל פון דער נייער באַוועגונג.

די ראָמאַנטיקער זענען געווען אַנטשלאָסן איינמאָל פאַר אַלעמאָל צו באַפעסטיקן זייער פּאָזיציע אין פראַנצויזישן טעאַטער. און פונקט אַזוי אַנטשלאָסן זענען געווען זייערע קעגנער דאָס בישט צו דערלאָזן. ביידע צדדים האָבן מאָביליזירט אַלע זייערע

כחות פאַר דעם קאַמף, און די געשפּאַנטקייט איז געוואַקסן מיט יעדן טאָג.

אין טעאַטער זענען דערווייל אָנגעגאַנגען די פאָרברייטונגען צו דער אויפפירונג פון דעם שטיק. מען קאָן נישט זאָגן, אַז די שוישפּילער פון דער „פראַנצויזישער קאָמעדיע" האָבן געשפּילט אַ זייער ערנהאַפטע ראָלע אינם קאַמף פאַר די נייע אידעען. דער אמת איז, אַז מיט גאַנץ קליינע אויסנאַמען, האָבן די ראָמאַנטיקער געהאַט זייערע שאַרפסטע קעגנער אין דער פּערזאָן פון די שוישפּילער, וועלכע האָבן זיך מיטן גרעסטן קאָנסערוואַטיזם און פאַראַכטונג באַצויגן צו די נייע פּיעסן און די נייע ראָלן, וואָס זיי האָבן באַדאַרפט שפּילן.

דער קלאַסישער רעפּערטואַר, אויף וועלכן די אַקטיאָרן, האָבן זיך געהאַט דערצויגן, האָט נישט געפאָדערט קיין באַזונדערן אינדיווידועלן אופן פון שפּילן. ער האָט נאָר געפאָדערט אַ געוויסן שאַבלאָנעם מאַנעריזם, אַ געוויסן אופן פון קענען טראָגן די שווערע, מיט גאָלד באַצירטע און מיט פעדערן באַפּוצטע קעניגלעכע קאָסטיומען, און דער עיקר — אַ געוויסן אָנגעצויגענעם אַרט פון אַראָפּדעקלאַמירן די קאַלטע, אויפגעבלאָזענע, מליצהדיקע פּערזן. די נייע ראָלן מיט זייער וווּנדערבאַרן געמיש פון טראַגישן און גראָטעסקען, די נייע פּראָזע, וואָס איז געווען אַזוי מענטשלעך איינפאַך און דאָך אַזוי פיין פּאָעטיש, האָבן אָבער געפאָדערט אַ נייע פאַרשטענדיקונג און נייע אויסדרוקס-מעגלעכקייטן, און דערצו זענען די שוישפּילער שוין נישט געווען צוגעגרייט. דער גרויסער טראַגיקער טאַלמאַ, וועלכער האָט אַזוי געוואַרט אויפן אָנקום פון ראָמאַנטיזם, איז נאָר-וואָס געהאַט געשטאָרבן, און סיי מאַדמואַזעל מאַרס און סיי מישעלאָ, די הויפּט-שוישפּילער פון טעאַטער, זענען געווען שוין צו אַלט צו קענען זיך בויגן.

די רעפּעטיציעס זענען דורך ביי זייער אָנגעשטרענגטע באַדינגונגען. פריילין מאַרס און די איבעריקע אַקטיאָרן האָבן געמאַכט די גרעסטע שטערונגען און געלייגט די שווערסטע שטיינער אין וועג. אָבער הוגאָ האָט מיט דער גרעסטער

געדולד און מיטן פיינסטן טאַקט אויסגעמיטן יעדן צוזאַמענשטויס.

עס האָט זיך דערנענטערט די נאַכט פון דער ערשטער פאָרשטעלונג. הוגאָס אָנהענגער זענען געווען אויף דער וואַך. עס איז אַראַנזשירט געוואָרן, אַז דעם מחברס פריינט זאָלן אַריינגעלאָזט ווערן אין טעאַטער אַריין פריער. הוגאָ האָט גע־לאָזט צעטיילן צווישן זיינע פאַרערער אין די סטודיאָס אַ ספּעציעלן איינטריטס-בילעט, אַ פלאַם-פייער - קאָלירטע קאַרטע מיט דער שפּאַנישער אויפשריפט: „היערראָ” (אייזן) און שוין פון גאַנץ פרי איז דער צוגאַנג צו דער „פראַנצוי־זישער קאָמעדיע” געווען באַלאַגערט פון די הוגאָלאַטאָרן אין מאָדנע קאָלירטע קאָסטיומען, באַוואָפנט מיט דער פעסטער אַנט־שלאָסנקייט צו באַגעגענען „הערנאַני” מיט דעם וואַרעמען ענ־טוזיאַזם און ליבע, וואָס זיי האָבן געפילט צו זייער פירער. עס איז געקומען צו אַ צוזאַמענשטויס צווישן ביידע פיינטלעכע לאַגערן, און ביים אַריינקומען אין טעאַטער און פאַרנעמען די פלעצער האָבן זיך אָפּגעשפּילט זייער היציקע סצענעס.

דער רעכטער קאַמף האָט זיך אָבער צעפלאַקערט בעת דער פאָרשטעלונג. הוגאָס אָנהענגער האָבן נישט דורכגעלאָזן קיין איין געלעגנהייט אַרויסצווייזן זייער גרייטקייט צום קאַמף. יעדע גינסטיקע פראַזע איז באַגעגנט געוואָרן מיט שטורעמדי־קע אַפּלאָדיסמענטן, אַזוי אַז צום סוף זענען די אַפּלאָדיסמענטן פאַרוואַנדלט געוואָרן אין אַן אמתער דעמאָנסטראַציע. די קלאַ־סיציסטן פון זייער זייט האָבן אויך נישט געשוויגן. זיי האָבן געפייפט, געלאַכט און געשטערט דעם שפּילן. עס איז געקומען צו בלוטיקע געשלעגן, אין וועלכע דאָס גאַנצע פּובליקום האָט אָנטייל גענומען. אָבער דער זיג איז פאָרט געווען אויף דער זייט פון די ראָמאַנטיקער. די פאָרשטעלונג האָט זיך געענדיקט אונטער הילכיקע אָוואַציעס, וואָס מען האָט געמאַכט דעם מחבר און די שוישפּילער.

די סצענעס האָבן זיך אָפּגעשפּילט נאַכט נאָך נאַכט. בא יעדער פאָרשטעלונג האָבן זיך ביידע צדדים באַגעגנט מיטן זעלביקן אייפער און פאַרביסנקייט. מען האָט געקעמפט פאַר

יעדער פראַזע, פאַר יעדן זאַץ. אַ שורה, וואָס היינט האָט איין פּאַרטיי איר אַפּלאָדירט, איז צומאָרגנס דורך דער צווייטער אויסגעפייפט געוואָרן. און די בלוטיקע צוזאַמענשטויסן האָבן זיך נישט באַגרענעצט אויפן טעאַטער. מען האָט געקעמפט אויף דועלען, אין גאַס, און ווו מען האָט זיך נאָר געטראָפן.

דער טומל און אויפרודער אַרום „הערנאַני" איז געווען אַזוי גרויס, אַז גאַנצע פיר פּריוואַטע טעאַטערס האָבן אויפגעפירט פּאַראָדיעס אויף דער פּיעסע, און די בעסטע אַמוזירונג ביי דער הויכער געזעלשאַפט איז געווען צו פאָרן אין טעאַטער אריין לאַכן פון „הערנאַני".

כמעט אַן ענלעכן גורל האָבן אויך געהאַט אַלע ווייטער־דיקע אויפפירונגען פון די אַנדערע ראָמאַנטישע דראַמען. הוגאָ און זיינע חברים האָבן מיט פאַרוויייטיקטע הערצער זיך געמוזט צוריקציען פון דער „פראַנצויזישער קאָמעדיע", ווו זיי האָבן באַגעגנט אַזויפיל שטערונגען. אָבער דער שיקזאַל פון ראָמאַנ־טיזם איז שוין געווען באַשטימט. די ווייטערדיקע פּיעסן זענען שוין אויפגעפירט געוואָרן אין „צווייטן פראַנצויזישן טעאַטער", אין דעם ניי־געגרינדעטן „אָדעאָן", ווו די יונגערע טעמפּעראַ־מענטפולע מאַדמואַזעל זשאָרזש, די הויפּט־שוישפּילערין, צוזאַמען מיט אירע מיטשפּילער האָבן מיט באַגייסטערונג אויפגענומען די איצט שוין אָנערקענטע ראָמאַנטיקער.

אָבער ערשט די בולוואַר־שוישפּילער. די אַקטיאָרן פון „פּאָרט סס. מאַרטין", מם. דאָרוואַל און באָקאַזש, און איבערהויפּט דער געניאַלער פרעדעריק לעמעטר, זענען געווען די, וואָס האָבן באַפעסטיקט דעם ראָמאַנטיזם אויף דער פראַנצויזישער בינע, ווו ער האָט זיך געהאַלטן אַ לאַנגע צייט.

דעם הונדערטיאָריקן יובילײ האָט די „פראַנצויזישע קאָ־מעדיע" געפייערט מיט דעם „ראָמאַנטישן ציקל", וואָס איז באַ־שטאַנען פון אַ ריי אויפפירונגען פון די אָנגעזעענסטע ראָמאַנ־

טישע דראַמאַטורגען — וויקטאָר הוגאָ, אַלפרעד דע מיוסע און אַלפרעד דע ווינאַי.

מיר איז אויסגעקומען בייצווווינען צוויי פון די אויפפירונגען: די באַרימטע „הערנאַני” און דע מיוסעס „לאָרענזאַטשיאָ”. ס'האָט געמאַכט דעם איינדרוק, גלייך ווי סיי די דירעקציע און סיי די שוישפּילער פון דער „קאָמעדיע פראַנסעז” האָלטן וועלן פאַרגעלטן זייערע באַגאַנגענע עוולות קעגן די באַגרינדער פון ראָמאַנטיזם און האָבן זיך באַמיט צוצוגעבן די פאָרשטעלונגען אַזויפיל גלאַנץ און פייערלעכקייט, ווי מעגלעך. און דאָס איז זיי אויך אינגאַנצן געלונגען. די פאָרשטעלונגען זענען געווען מערקווירדיק אינטערעסאַנט, און אינגאַנצן אין גייסט פון דעם יום־טוב, צוליב וועלכן זיי זענען געשטעלט געוואָרן.

א באַזוך אין דעם „מאָליער הויז” איז תמיד ניי און פאַרכאַפּנדיק. מען לעבט דאָ תמיד דורך דעם זיסן נשמה־ציטער און אָט יענע טיפע געמיט־אומרויקייט, וואָס באַהערשט אונז ביים איבערגיין דעם היסטאָרישע קונסט־פּלעצער. עפּעס ווי שאָטנס פון גאַנצע טעאַטער־דורות וואָלטן צווישן די פיר ווענט ארומגעשוועבט. עס הויכט אויף דיר מיט טעאַטער־פּאַסירונגען איינע רייכער פון דער צווייטער. דאָ האָט דער באַרימטער טאַלמאַ געפירט זיין מלחמה פאַר אמת און רעאַליזם אין דער טעאַטער־קונסט. דאָ האָט די גרויסע טראַגעדיסטין ראַשעל געקעמפט איר איינזאַמען קאַמף פון פרייען זשעני קעגן פינסטערן ראַסן־האַס.

אָבער שטאַרקער ווי פון פאַרגאַנגענהייט־שטימונגען ווערט מען דאָ פאַרכאַפּט פון דער לעבעדיקער טעאַטער־קונסט, וועלכע האָט זיך אויף דער בינע אויפגעהאַלטן אין איר אינטערעסאַנטסטער פאָרמע. דאָ האָט דאָס טעאַטער־שפּיל, נישט געקוקט אויף זיין אויסערלעכער אָפּגעשטאַנענקייט, נאָך אויפגעהיט אין זיך אַזאַ פרישקייט און זאַפטיקייט, וואָס באַצווינגט און פאַרשכורט ווי אַלטער וויין. דאָ, גיכער ווי ערגעץ אַנדערש, קאָן מען נאָך געניסן דאָס שטאַרקע אַקטיאָרישע שפּיל אין זיין ריינסטער עסענץ, אָן שום צומיש פון וועלכן עס איז טעאַטראַלן סוראָגאַט.

וואָס פאַר אַ ווונדערבאַרע גאַלעריע פון אַקטיאָרישע פּי־

בורן גייען דורך און ווערן געזען אין איין פאָרשטעלונג! וואָס פאַר אַ מערקווירדיקע סטיל-אויסגעהאַלטנקייט און איינהייטלעכקייט פון שפּיל-אַרט ביי יעדן איינעם באַזונדער און ביי אַלע צוזאַמען! מיט די בינע-ווענט האָבן זיך דאָ צוזאַמענגעוואַקסן די אַקטיאָרן. איין סצענישע שול האָט זיי אַלע געפורעמט. איין ביינע-טראַדיציע האָט זיי אַלע אויסגעקנעטן, און איין בינע-דיסציפּלין האָט זיי אַלע אויסגעפּייערט.

איר קוקט אויף דער פאָרשטעלונג — און עס רעגן זיך אין אייך געפילן, ווי איר וואָלט געזען אַ פאָרשטעלונג פון סטאַניסלאַווסקיס טעאַטער. איר דערמאָנט זיך טאַקע אָן יענעם טעאַטער. אָבער בשעת סטאַניסלאַווסקי איז געקומען אלס אַנזאָגער און קעמפער פאַרן נאַטוראַליזם אין טעאַטער, וועלכן ער האָט דערפירט צו דער העכסטער הויך סיי אין שפּיל, סיי אין אויפפירן, איז די „פראַנצויזישע קאָמעדיע" געבליבן עכט קאָנווענציאָנעל, מיט אַ שטאַרקער פאַרפאַרבונג סיי פון קלאַסיציזם און סיי פון ראָמאַנטיזם, ווען פאַר די רעקטע יורשטע זי איז. יעדער פאָרשטעלונג ווערט געגעבן אַ פערפעקטע טעאַטראַלע פאַרוונדיקטקייט, וואָס טראָגט אויף זיך די פּיעטעט און דעם שטעמפּל פון „מאָליערס הויז".

דו באַמערקסט דאָ כמעט קיינמאָל נישט די אַלטע אָפּגענוצטע דעקאָראַציעס. עס שטערט דיר דאָ זעלטן די שלעכטע, נישט געהעריקע באַלויכטונג. ווערסט אָבער תמיד מיטגעריסן מיט דעם שטראָם פון מענטשלעכע לײדנשאַפטן און שפּיל פון עמאָציעס, וואָס די אַקטיאָרן ברענגען ארויף אויף דער בינע. און נישט ווילנדיק קומען דיר דאָ צייטנווייז אין קאָפּ אַריין אנטואַנס ווערטער, אַז די אַלע מאָדערנע בינע-ריכטונגען זענען נישט מער ווי אַ באַוועגונג פון קאָסטיומערן און דעקאָראַטאָרס.

און וואָס פאַר אַ רייכקייט פון שפּראַך-אָרגאַנען! וואָס פאַר אַ וואַריאַציע פון רייד-שטימען הערט מען זיך דאָ אָן! אויך אין דער הינזיכט איז די פראַנצויזישע קאָמעדיע געבליבן ביי דער אַלטער טראַדיציע. פיגור און שטימע זענען אָבליגאַטאָריש. דאָס איז דער ערשטער באַדינג, אָן וועלכע מען קאָן נישט אָב

קומען אין דער „קאָנסערוואַטואַר“, די אָפיציעלע דראַמאַטישע שולע, אָן וועלכער קיין שוישפּילער קאָן נישט אויפגענומען ווערן אין פראַנצויזישן טעאַטער.

דער צושויער־זאַל ווערט פאַרפלייצט מיט דער וווּנדערלעכסטער מוזיק פון א פיין אינסטרומענטירטן מענטשלעכן אָרקעסטער, וואָס טראָגט זיך פון דער בינע אַראָפּ. ווייל דאָ ווערט נאָך קולטיווירט די קונסט פון רעדן צוליב רעדן. דאָ קאָן מען זיך נאָך פאַרשכורן מיט דער קונסט פון רעציטירן. דאָ האָט מען נאָך אויפגעהאַלטן די שוין באַלד פאַרגעסענע קונסט פון מאָנאָלאָגירן — פון אויפהאַלטן די בינע איינער אליין בלויז דורך אַרויסברענגען די מוזיק, דאָס שטייגן, און פאַלן, וואָס ס'האָבן אין זיך די מענטשלעכע ריטמישע רייד. דאָ קאָן מען נאָך אַראָפּרעדן אַ טיראַדע מיט דעם גאַנצן איינערלעכן ברען און פייער. אַז יעדע פראַזע זאָל באַקומען אַ סקולפּטורישע בולטקייט, און יעדעס וואָרט זאָל קריגן אַ רעליעפע אויסגערונדיקטקייט.

און דאָ, בעסער ווי אין וועלכן טעאַטער אין דער וועלט, האָט מען אַנטוויקלט דאָס וווּנדערלעכע גראַציעזע דיאַלאָגירן. די דייטשן און רוסן האָבן זיך פאַרפולקאָמט אין פיינעם ניואַנסירטן טיפּן־געמעל, אין טיפער גרונטלעכער כאַראַקטער־שילדערונג, אין אויסשעפּן דעם פינסטערן לאַבירינט פון דער מענטשלעכער נשמה, פון פּסיכישע איבערלעבונגען. די פראַנצויזן אָבער האָבן דערגרייכט זייער העכסטעס אין דעקאָראַטיוו־גראַציעזן סאַלאָן־געשפּרעך, אין גלאַנץ־געפּודערטן דיאַלאָג־פירן.

אָבער אויך דאָס פּובליקום קאָן דאָ נאָך די קונסט פון זען און הערן. אין דעם טעאַטער אַריין קומט מען נאָך זיך צו לאָזן פאַרשכורן פון דער פריידיקער און ווייִמוטיקער אַקטיאָרישער שפּיל. מען האָט נאָכנישט אָנגעוווירן די פעיקייט זיך צו לאָזן איינוויגן דורך דעם שוימיקן כוואַליע־גערויש פון טעאַטראַלע ליידנשאַפטן און סצעניש טעמפּעראַמענט. מען באַזיצט נאָך די מעגלעכקייט זיך צו לאָזן אַוועקטראָגן מיטן שוווּנג פון פאַ־

פֿטישער שיינקייט און געפֿליגלטן פּאַטאָס.

גוטער, אַלטער, טראַדיציאָנעלער טעאַטער.

דאָ קלאַפּט דער טעאַטראַלער פּולס שטאַרק און מעכטיק. דאָ ברענט דאָס סצענישע פֿייער העל און בלוטיק. דאָ זינגט דאָס טעאַטער־בלוט ברויזנד און קרעפֿטיק. און ווען אַן אַקטיאָר בלייבט אַליין אויף דער בינע און דאַרף אַראָפּלייענען זיין מאָנאָלאָג, רעדט ער נישט צו די ווענט, מאַכנדיק זיך פֿלומרשט ווי ער וואָלט גערעדט צו זיך אַליין. ער רעדט אים גלייך אַראָפּ, דירעקט צום פּובליקום. פֿאַרמאַגנעטיזירט דורך דעם צויבער פֿון דעם אַקטיאָרס פּערזענלעכקייט און שפּיל, אָדער פֿאַרהיפּנאָטיזירט דורך דער פּאָעטישער שיינקייט פֿון די געלייענטע פּערזן, אונטערברעכט דאָס פּובליקום די שפּיל מיט הילכיקע אַפּלאָדיסמענטן. עס גיט אויסדרוק צו זיינע געפֿילן און שפּילט אָפּ זיין טייל אין דער פֿאַרשטעלונג...

דאָס אַלץ האָט זיך נאָך שטאַרקער ווי תּמיד געלאָזט פֿילן ביי די פֿאַרשטעלונגען פֿון דעם „ראָמאַנטישן ציקל“. הוגאָס און דע מיוססעס פּיעסן זענען דאָס מאָל געשפּילט געוואָרן מיט אַזויפֿיל איבערגעגעבענער ליבע, מיט אַזויפֿיל ליידנשאַפֿטלעכן פֿייער, ווי עס זענען נאָר פֿעיק צו שפּילן פֿראַנקרייכס ערשטע שוישפּילער. און דער צינדנדיקער ענטוזיאַזם און די הילכיקע אַפּלאָדיסמענטן, מיט וועלכע דאָס פּובליקום האָט אויפֿגענומען די פּיעסן, האָבן שטאַרק דערמאָנט אָן די נעכט פֿון די ערשטע אויפֿפֿירונגען, אַ חוץ דעם, וואָס איצט האָבן געפֿעלט די פֿיינטלעכע, קעגנערישע אָבסטרוקציעס.

„הערנאַני“ און „לאָרענזאַטשיאָ“ זענען בכלל שטיקער, וואָס האָבן אין זיך אַלע מעלות פֿון ראָמאַנטישן רעפּערטואַר. זיי זענען פֿול מיט רירנדיקע סיטואַציעס און שפּאַנענדיקע סצענעס, וועלכע שאַפֿן אַ סך שפּיל־מעגלעכקייטן פֿאַר די אַקטיאָרן.

די שיינע, שטאָלצע דאָנאַ סאָל הערט געליבט דורך דאָן קאַרלאָס, קעניג פֿון שפּאַניען, און פֿון איר עלטערן פֿעטער, דער באַראָן רואי גאָמעז. זי אָבער איז פֿאַרליבט אין דעם באַנדיטן־העלד הערנאַני, וועלכער האָט געשווירן נקמה צו נעמען

פון דאָן קאַרלאָס פארן פאַרגאָסענעם בלוט פון זיין פאָטער, דעם הערצאָג פון קארדאָנאַ, וואָס איז דערמאָרדעט געוואָרן לויט קע־ניג פיליפּס באַפעל. אין איינעם פון די צוזאַמענשטויסן צווישן באַנדיט און קעניג ווערט הערנאַני גערעטעוועט פון זיכערן טויט דורך רואי גאָמעז. אויס דאַנקבאַרקייט גיט אים הערנאַני זיין יאַגד־האָרן אַלס צייכן, אַז זיין לעבן געהערט גאָמעזן. ער פאַר־זיכערט אים, אַז ווען גאָמעז וועט פאַרלאַנגען זיין לעבן, דאַרף ער נאָר אַ בלאָז טאָן אין דעם האָרן. און ער וועט עס אים מיט פרייד אָפּגעבן. נאָכדעם ווי באַנדיט און קעניג מאַכן שלום צווישן זיך און עס קומט פאָר די פייערלעכע חתונה צווישן הער־נאַני און דאָנגאַ סאָל, דערשיינט דער אייפערזיכטיקער אַלטער רואי גאָמעז. עס דערהערט זיך דער פאַטאַלער האָרן־בלאָז. ביי־דע גליקלעכע פאַרליבטע באַשליסן צו באַצאָלן הערנאַניס ערן־חוב און טרינקען אויס דעם סם צוזאַמען.

שפּאַנענדיקער איז דע מיוסעס פּיעסע. לאָרענצאָ, וועמען דאָס פאָלק רופט מיט פאַראַכטונג לאָרענזאַטשיאָ, איז אַ קוזין פון אַלעקסאַנדער דע מעדיטשי, דעם טיראַן פון פלאָרענץ. כדי צו באַפרייען די אונטערדריקטע רעפּובליק, באַשליסט לאָרענצאָ צו דערמאָרדן דעם טיראַן. אָבער כדי צו קאָנען צוקומען צו דעם פאַרזיכטיקן אַלעקסאַנדער, וועלכער געטרויט נישט קיינעם, שפּילט לאָרענצאָ כלומרשט די ראָל פון אַן אויסוואורף און שכור. ער מאַכט מיט מיט אַלעקסאַנדערן אַלע זיינע געמיינקייטן און ווילדע אָרגיעס. צו זיין שרעק באַמערקט ער אָבער, אַז די אָנ־גענומענע ראָל, וועלכע ער צווינגט אויף זיך אַרויף, ווירקט ביס־לעכווייז אויף זיין אמתן כאַראַקטער. ער דערמאָרדעט דעם טי־ראַן און איבערצייגט זיך באַלד, אַז זיין קרבן איז געווען אַן אומזיסטער — דאָס באַפרייטע פאָלק נוצט נישט אויס זיין נצחון, נאָר קרוינט גלייך איבער זיך אַ נייעם טיראַן און פאַראורטיילט דעם באַפרייער.

די ראָמאַנטישע פיגורן פון דעם באַנדיטן־העלד „הערנאַני" און פון דעם טיראַן־באַשטראָפער „לאָרענזאַטשיאָ" פאַרמאָגן נאָך איצט אין זיך דעם זעלביקן טעאַטראַלן חן און צויבער, ווי

אמאָל. זייערע פּייערדיקע, צינדנדיקע טיראַדן קלינגען נאָך היינט מיט דער זעלביקער קראַפט און פרישקייט, און רופן אַרויס די זעלביקע שטורמדיקע מיטרייסונג, ווי אין דער צייט, ווען גאַנץ פראַנקרייך איז געווען אין קאַמף פאַר אַ רעפּובליק.

אין דער אויפפירונג פון „הערנאַני" איז קיין נייעס נישט געווען. די דעקאָראַציעס, וואָס שטעלן מיט זיך פאָר דאָננאַ סאָלס פּאַלאַץ אין סאַראַגאָסאַ, רואי גאָמעזעס שלאָס אין די בערג פון אַראַגאָן, און אויך שפּעטער שאַרלעמאַנס קבר־געוועלב, ווו עס קומט פאָר דער בונט קעגן דאָן קאַרלאָסן, זענען אַלע געווען די אַלטע טראַדיציאָנעלע דעקאָראַציעס פון דער „פראַנצויזישער קאָמעדיע", געמאָלן אין איטאַליעניש־פראַנצויזישן בינע־סטיל. דאָס זעלביקע אויך די קאָסטיומען און די אַנדערע אויסשטאַטונג־זאַכן. דערפאַר אָבער האָט מען אין „לאָרענזאַטשיאָ" שוין נישט געקאָנט זיך באַגיין אָן קאָנצעסיעס צו די מאָדערנע אויפפירונגס־מעטאָדן.

כדי צו קענען אָן אונטערברעכונגען דורכפירן דעם מיוסעס טראַגעדיע, וואָס באַשטייט פון 28 בילדער — אַ שווערקייט, צוליב וועלכער זי איז זעלטן געשפּילט געוואָרן — האָט דער רעזשיסער זיך באַנוצט מיט אַ פּערמאַנענטן פּאָרטאַל אויפן ערשטן בינע־פּלאַן. דאָס האַנדלונגס־אָרט האָט זיך געביטן דורכדעם, וואָס ביי די מערסטע סצענעס האָבן זיך הינטערן פּאָרטאַל אַראָפּגעלאָזט פיין־קאָלירטע פאָרהאַנגען מיט פאַרשידענע פירשטלעכע עמבלעמען, וואָס האָבן אָנגעדייט, ווו די האַנדלונג קומט פאָר. דאָס האָט געגעבן אַ מעגלעכקייט צו בייטן די דעקאָראַציעס פאַר די הויפּט־סצענעס אין דער צייט, ווען די שוישפּילער האָבן געשפּילט אויפן ערשטן פּלאַן. די קאָלירן פון די פאָרהאַנגען האָבן תמיד האַרמאָנירט און אויסגעדריקט די שטימונג פון דעם בילד, פאַר וועלכן זיי זענען געגעבן געוואָרן. באַזונדערס געלונגען איז געווען דער לעצטער בלוטרויטער פאָרהאַנג, וועלכער האָט געשאַפן אַ טרעפלעכן הינטערגרונט פאַר דער שוואַרצער לאָרענצאָ־פיגור, נאָכדעם ווי ער דערשטעכט דעם טיראַנישן אַלעקסאַנדער.

אַ סך בייגעטראָגן צו דעם יום-טוב האָט אויך די קליי-
נע, אָבער אינהאַלטסרייכע אויסשטעלונג „דער ראָמאַנטיזם און
די ראָמאַנטיקער“, וואָס די דירעקציע האָט איינגעאָרדנט אין
דעם פּרעכטיקן פּאָיע פון טעאַטער. די אויסגעשטעלטע אַרטיק-
לען זענען מערסטנס גענומען געוואָרן פון דעם רייכן „קאָמעדיע פראַנ-
סעז“-אַרכיוו. דאָ זענען געווען סיי די סטאַטוען פון אַלע וויכ-
טיקע ראָמאַנטישע פּאָעטן און דראַמאַטיקער, סיי די געשריבע-
נע אָריגינעלע קאָפּיעס פון זייערע פּאָעמען און פּיעסן; וויק-
טאָר הוגאָס און אַלפרעד דע מיוסעס בריוו און צעטלעך; די
ערשטע טעקסטן פון „הערנאַני“ מיט קאַריקאַטורן פון דער
אויפפירונג; טאָמאַס און גיראָודס קאָסטיום- און דעקאָראַציע-
צייכנונגען; בעסנאַרדס באַרימטע בילד פון דער שלאַכט ביי
דער ערשטער „הערנאַני“-אויפפירונג, און אויך דאָס קאָמבאַ-
טאַנטן-צעטל פון הוגאָס אָנהענגער.

די אויסגעשטעלטע זאַכן, וואָס האָבן אַ גרויסן קולטור-
היסטאָרישן און קינסטלערישן ווערט, און וואָס האָבן זיך אַזוי
פיין אַריינגעפּאַסט אין דער פייערלעכער יובילי-שטימונג, האָבן
שטאַרק מיטגעהאָלפן אויפצולעבן אין זכרון די שטורעמדיקע
טעג פון אַ רייכער און קאָלירפולער קינסטלערישער עפּאָכע, —
די טעג פון פראַנצויזישן ראָמאַנטיזם.

דעצעמבער 1927.

די זאַלצבורגער פעסט שפּילן

„ווילסטו דעם דיכטער פאַרשטיין, מוזטו אין דיכטער-לאַנד גיין".

נאָך קיינמאָל האָב איך נישט געפילט די ריכטיקייט פון אָט-דער פראַזע, ווי איצט, קומענדיק צו מאַקס ריינהאַרט׳ס „פעסט-שפּיל" פאָרשטעלונגען אין זאַלצבורג.

זאַלצבורג. שוין דער נאָמען אַליין רופט אַרויס אַזויפיל נייגעריקייט-פרייד ביי יעדן איינעם, וואָס איז פאַראינטערעסירט מיטן אייראָפּעישן טעאַטער-לעבן, און מיט דעם, וואָס קומט פאָר אין אים. איז דאָך דער נאָמען אַזוי ענג פאַרבונדען מיט מאַקס ריינהאַרדט, דעם גרויסן טעאַטער-מכשף פון אייראָפּע, און מיט דעם אַלעם, וואָס ער האָט געשאַפן פאַר די 25 יאָר פון זיין טעטיקייט.

אין זאַלצבורג האָבן זיך אָנגעהויבן צו וועבן די פאַנטאַזיעס און חלומות פון דעם יונגן, דעמאָלט נאָך אומבאַקאַנטן, ריינהאַרט, וועמעס סצענישע גאונות האָט אין אַ קורצער צייט רעוואָלוציאָנירט דאָס גאַנצע אייראָפּעישע טעאַטער, פאַרענדערט זיין אויסזען, און אים געגעבן אַ נייעם אימפּולס און פרישע לעבן.

אַהער, אין זאַלצבורג, האָט ער זיך דאָך תמיד אומגעקערט, כדי צו שעפּן באַגייסטערונג און אָנרעגונג פאַר יעדן שפּעטערדיקן גרויסטריט, מיט וועלכן ער פלעגט אויפשטורמען די אייראָפּעישע טעאַטער-קונסט, און אַנטציקן מיט דער געוואַגטקייט פון זיינע אינסצעניזירונגען און דרייסטקייט פון זיינע אויפפירונגען.

און דאָ, אין דעם פּראַכטיקן לעאָפּאָלד-קראָן-שלאָס, פאַר־שליסט ער זיך דאָך תּמיד אין זיין איינזאַמקייט נאָך יעדער גרויסער דערגרייכונג און טריומף, איבערלאָזנדיק הינטער זיך אַ שטוינענדיקע, ליבזינגענדיקע וועלט.

זאַלצבורג איז עס דאָך, וואָס דער גרויסטער מייסטער פאַנ־טאַזירט צו פאַרוואַנדלען אין אַן אינטערנאַציאָנאַלן בינע-צענ־טער, אַ טעאַטראַלן האַאַג, וווּ קינסטלער פון אַלע פעלקער זאָלן קענען זיך צוזאַמענרעדן אויף זייער שפּראַך. אַן אָנהויב פאַר דער רעאַליזירונג פון אָט-דעם חלום זענען טאַקע די יאָרלעכע קונסט-שפּילן, וואָס ציען צו די לעצטע עטלעכע זומערן די קונסט-ליבהאָבער פון די פאַרשידנסטע וועלט־טיילן.

זאַלצבורג. דער העכסטער פּונקט פון ריינהאַרדטס שיינע וויזיעס און דרייסטע פאַנטאַזיעס. ריינהאַרדטס ווײַמאַר. זיין ביירוט.

און כ'קאָן זיך קוים פאָרשטעלן נאָך אַן אָרט אין אייראָ־פּע, וואָס זאָל זיין אַזוי צוגעפּאַסט פאַר חלומען און פאַנטאַזירן.

באַלד ווי דו פאָרסט אַריין אין זאַלצבורג, ווערסטו גע־פאַנגען אין דער נעץ פון איר שמאָלע, מיטלאַלטערלעכע געס־לעך. הייבסט אָן זיך צו פּלאָנטערן אין דעם גאַנצן לאַבירינט פון דורכשניידנדיקע, געוועלבטע דורכגאַנגען און בויגנאַרטיקע פּאַסאַזשן. דיין אויג לויכט אויף יעדעס מאָל פון די זיך בייטנ־דיקע בילדער. קיין איין גאַס איז נישט ענלעך צו דער צווייטער. יעדעס קרומע געסל פאַרבייט זיך מיט אַ ברייטן, קאָליר־פולן מאַרק-פּלאַץ. יעדער שמאָלער דורכגאַנג פירט ערגעץ צו אַ גערוימען קלויסטער-פּלאַץ, אָדער צו אַ מיט סטאַטוען באַפּוצטן גאָרטנדל.

דאָס האַרץ ציטערט אויף פון פרייד יעדעס מאָל, ווען דיר קומט אַנטקעגן עפּעס נייעס, נישט דערוואַרטעטעס. ווייל יע־דער שריט דאָ איז אַן אַנטפּלעקונג. יעדעס קליינע הייזל איז אַ קונסטווערק פאַר זיך אַליין.

אויף יעדער וואַנט קאָנסטו געפינען אַן אַלטצייטיקע פרעס־קאָ, אַ באַרעליעפע העראַלדן־שילד; אין יעדער נישע — אַ פיינ־געשניצטע מאַדאָנע אָדער עמאַלירט סטוקאָ־בילד. יעדער שטאָ־

כעט, שילד־געהענג אָדער אייך-געפלעכט איז אַ פיין־געהאַמערט קונסט=ווערק. יעדעס קליינע פענסטערל מיט די געשטאַקעוועטע פאַרהענגלעך און העל-פאַרביקע בלומען־טעפלעך איז אַ ליבער גרוס פון דורשט צום קינסטלערישן אויסדרוק. יעדער פיין=געמאָלטער זון=זייגער אויף ערגעץ אַ וואַנט — אַ בולטער צייכן פון וועלן אַריינברענגען קינסטלערישע פיינקייט אין זאַכן, וואָס האָבן נאָר צו טאָן מיט פּראַקטישן לעבנס געברויך.

ווערסט דערשטוינט צו זען, ווי טיף קונסט האָט זיך דאָ צונויפגעמישט מיטן פשוטן אַלטעגלעכן לעבן, און ווי האַרמאָניש פאַרשידענע קונסט-סטילן לעבן דאָ בשלום און שטערן נישט איינער דעם צווייטן.

אַלט איז זאַלצבורג. פאַרשידענע פעלקער האָבן דורכגעמאַרשירט און זיך אויפגעהאַלטן דאָ אין די כמעט צוויי טויזנט יאָר, וואָס די שטאָט עקזיסטירט. יעדער קולטור=פּעריאָד האָט איבערגעלאָזט אַ שפּור אויף איר אויסזען. יעדער קונסט סטיל האָט אָפּגעשטעלט אַ צייכן אין איר לעבן.

עס האַרמאָנירן צוזאַמען די איבערבלייבענישן פון די רוימישע פעסטונג=ווענט, די מיטלאַלטערלעכע טורעם-שלעסער, די גאָטישע קירכן, די נאָך דער רענעסאַנס-צייט געבויטע הייזער, און די באַראָק=געצירטע קלויסטערס און מאָנומענטן. מיט אַ באַזונדערער ליבע אָבער איז דער באַראָק=סטיל געפלעגט און אויפגעהיט אַזוי, אַז ער דאָמינירט אַלע איבעריקע און אין דער אָנגענומער סטיל פון זאַלצבורג.

ווי פאַרכשופט ווערסטו, ווען דו קומסט מיט אַמאָל אַרויס צו דער זאַלצאַך, דעם קליינעם גראַציעזן טייך, וואָס לויפט אין טאָל צווישן די בערג און שניידט איבער דאָס שטעטל אין צווייען. אַ פאַרבליפטער בלייבסטו שטיין, ווען פאַר דיר אַנטפּלעקט זיך מיטאַמאָל דער וואונדערלעכער אויסקוק פון דעם גרינעם טאָל, ווי עס טוליען זיך די קליינע געסלעך און היימלעך. ווי הענגנדיקע גערטנער זעען אויס די משופּעדיקע ווענט פון די „מענטש" און „קאַפּוצינער" בערג. פון זייער

גאַנצן ים פון גרין און בלוי קוין אַרויס די קליינע, ווייסע פּאַלאַצלעך, און די גרויע געטורמטע שלעסער.

וואָס פאַר אַ וואונדערלעכער הינטערגרונט פאַר ריינהאַרדטס שאַפערישער פאַנטאַזיע!

דעם גאַנצן כשוף פון זאַלצבורג דערפילסטו אָבער נאָכ- דעם, ווען דיין ערשטע איבערראַשונג גייט פאַרביי, און דו גיסט זיך איבער דער שטילער פאַרטראַכטקייט און צאַרטער פאַרחלומטקייט פון דעם אָרט. ערשט ווען אַ רויקער שפּאַצירסטו פּאַזע דעם קאַלך-ווייסן טייך און הערסט זיך איין צו זיין לויפנ- דיקער מוזיק; ווען דו פילסט זיך באַצווונגען פון דער זיך מיניענדיקער גרינקייט און שמעקעדיקער לופט; ווען דו לאָזט שפּילן פאַר די אויגן די דורכזיכטיקע בלויקייט פון הימל, וואָס פּאַסט איין אין זיך די בערג-אומריסן; ווען דו גיסט זיך איבער דעם איינוויגנדיקן פליסטער פון די קליינע וואַסער-פאָנ- טאַנען און דעם פאַרכשופנדיקן גלאָקן- און אָרגל-שפּיל, וואָס טראָגן זיך צוויי מאָל אין טאָג פון הויכן ראָטהויז-טורעם און באַרג-שלאָס אַראָפּ, — ערשט דעמאָלט דערפילסטו די גאַנצע פּאָעטישע שיינקייט און שטילע מוזיק, די גאַנצע צאַרטקייט און טרוימערישקייט פון דעם אָרט.

נישט אומזיסט האַלטן כמעט די זאַלצבורגער פאַר זייער „פּאַטראָן-סעינט” דעם פאַרחלומטן, מעלאָדישן מאָצאַרט. וועל- כער איז דאָ געבוירן געוואָרן, וועמענס שאָטן עס לעבט נאָך דאָ, און וועמענס דערינערונג עס ווערט דאָ אָפּגעהיט אויף שריט און טריט.

און ווי אַן אינטעגרירטער, נויטיקער טייל, פון אָרטשאַפט שיינען צו זיין די אַלטע פראַנציסקאַנער און דאָמיניקאַנער מאָ- נאַסטירן מיט זייערע סודותפולע מויערן און די מיט הייליקע פרעסקאָס באַצירטע, געוועלבטע ווענט. הויבסט אָן צו פילן, אַז דאָ, אין אַזאַ סביבה, קאָן אַ מענטש מיט אַ פייערדיקער פאַנטאַזיע און שאַרפן דמיון זיך איבערגעבן אָדער אין דער שויס פון דער בונטער, פייערלעכער קירך, אָדער — אַוועק אַרבעטן אין טעאַטער.

גענוג דריי טעג פֿאַרברענגען אין זאַלצבורג, כּדי דיר זאָל קלאָר ווערן, פֿאַרוואָס ריינהאַרדט האָט אַזוי שטאַרק ליב אַרײַנצופֿירן דאָס קלויסטערלעכע און פּראָצעסיען־אַרטיקע אין זײַנע טעאַטראַלישע אויפֿפֿירונגען. דריי טעג זאַלצבורג מאַכן דיר קלאָר די פּערזענלעכקייט פֿון דעם „מכשף פֿון לעאָפּאָלד־קראָן", מיט זײַן טיפֿער נייגונג פֿאַר דער שאָטנדיקער מיסטעריע, פֿאַר דעם אומרויִקן גלאָקן־געקלאַנג פֿון דעם „מיראַקל" און פֿאַר דעם טעאַטראַל־בילדערלעכן אין אַלע זײַנע אינסצענירונגען.

ווי פֿאַר די לעצטע עטלעכע יאָר, איז אויך פֿאַרן הײַנטיקן פֿעסטשפּיל־סעזאָן דורך ריינהאַרדטן צוגעגרייט געוואָרן אַ געקליבענער רעפּערטואַר, אין וועלכן ס'געפֿינען זיך, צווישן אַנדערע, שילערס „קאַבאַל און ליבע" און האָפֿמאַנסטאַלס באַאַרבעטונג פֿון דעם מאָראַליטעט־שפּיל „יעדערמאַן". די טרופּע באַשטייט פֿון די אויסדערוויילטסטע דײַטשישע און אויסלענדישע שוישפּילער. דאָס וויכטיקסטע אָבער אין די הײַ־יאָריקע פֿעסטשפּילן איז די נײַע אויפֿפֿירונג פֿון שעקספּירס „אַ מיטזומערנאַכט־חלום".

די איצטיקע אינסצענירונג פֿון דעם שטיק איז שוין די זעקסטע, וואָס ריינהאַרדט האָט געגעבן זינט 1904, ווען ער האָט עס צום ערשטן מאָל אויפֿגעפֿירט אין בערלין. דאָס שעקספּירישע בינע־מעשהלע שײַנט צו האָבן עפּעס באַזונדער פֿאַסצינירנדיקס פֿאַר ריינהאַרדטן. אין פֿאַרשידענע פּעריאָדן פֿון זײַן טעטיקייט האָט ער זיך מיט אַ באַזונדער ליבע אַלעמאָל אויפֿסניי געווענדעט צו דעם „מיטזומערנאַכט־חלום". יעדעס מאָל איז ער צוגעגאַנגען צו אים פֿון אַן אַנדער ווינקל און תּמיד געפֿונען עפּעס נײַעס און אַנטציקנדיקס, וואָס האָט אים אָנגערעגט פֿאַר אַ נײַער אינסצענירונג.

און ווי עס איז געווען צו דערוואַרטן, האָט דער טיף קינסטלערישער ריינהאַרדט זיך שטאַרק גערעכנט מיט די באַ־

דינגונגען און אָרט-פאַרהעלטענישן, פון וועלכע די איצטיקע אינסצענירונג שטראָמט אַרויס. די זאַלצבורגער אויפפירונג איז אינגאַנצן אין פיינסטן און רייך-געצירטן באַראָק-סטיל, פאַר וועלכער אָסקאַר שטרנאַד האָט געצייכנט די דעקאָראַציע, און דער יונגער אמעריקאַנישער צייכנער ערנעסט דע ווירט האָט געשאַפן זייער אינטערעסאַנטע סטיליזירטע קאָסטיום-אַנטווורפן.

ריינהאַרט האָט דעם „מיטזומערנאַכט-חלום” פארוואַנדלט אין אַ טעאַטראַלער עקסטראַוואַגאַנצאַ, אין וועלכער ליכט, פאַרב, מוזיק, טאַנץ און שפּיל גיסן זיך צוזאַמען אין אַ וווּנדערלעך-סצענישער סימפאָניע. טאַנץ, שפּיל, ריטמיק, אַקראָבאַטיק און וואָדעוויל פלעכטן זיך דאָ מיט דער גרעסטער וויזאַרדער מייסטערשאַפט צוזאמען דורך אַזאַ גראַציעזער לייכטקייט, צו וועלכער עס זענען פעיק נאָר די געציילטע באַהערשער פון דער בינע-קונסט.

נישטאָ כמעט קיין איין באַזונדערער עלעמענט אין דער מאָדערנער בינע-טעכניק, וואָס ריינהאַרדט זאָל נישט האָבן אַריינגעבראַכט אין אָט-דער אויפפירונג. אָנהויבנדיק פון אַ סטאַביַלער, דורך דער גאַנצער פאָרשטעלונג אומפאַרענדערלעכער, כמעט קאָנסטרוקטיוויסטישער דעקאָראַציע, ביז פאַרשפּיצטע גראָטעסקע באַוועגונגען ביי אַ טייל פון די שפּילער. אָבער דאָס אַלץ איז געטאָן געוואָרן כמעט פאַרבייגייענדיק, נאָר אַלס מיטל צום אַלגעמיינעם צוועק, אַזוי אַז אינגאַנצן באַקומט זיך אַן איינהייטלעכע, סטילפולע און אויסגעהאַלטענע פאָרשטעלונג.

ביי אַ ליכטיקן זאַל הויבט זיך אויף דער פאָרהאַנג און עס אַנטפּלעקט זיך די ליידיקע, טונקעלע בינע, איינגעפאַסט אין אַ באַראָק-ראַם. צוויי גרויסע באַראָק-לאַמטערנס ברענען העל און צווינגען דיך צו צושמידן דיין בליק אויף דער בינע-פּלאַטפאָרמע. מיט די ערשטע קלאַנגען פון מענדלסאָנס מעלאָדיש-גראַציעזער אָווערטורע הויבט דער צושויער-זאַל זיך אָן צו פאַרטונקלען, און עס הויבט אָן ווי אויפצוטויכן דאָס בלויע ליכט אויף דער בינע. עס אַנטפּלעקט זיך אַ ספּיראַל-אַרטיקע פּלאַטפאָרמע מיט טרעפּ, וואָס לויפן אין פאַרשידענע ריכ-

טונגען און אין פאַרשידענע הויכן, און פאַרלירן זיך ערגעץ איבן אין טונקעלן הינטערגרונט, ווו עס מיניען זיך און צאַנקען פאַרהלומטע שטערנדלעך אַרום אַ בלאַס-געלער לבנה.

פון אָרקעסטער שטייגט אַרויף אַ פיינע פּראָצעסיע פון ליכט-טרעגער און גייט אַריין דורך דער באַראָק-ראַם אין דעם בינע-בילד. זיי פאָלגט נאָך טעזעאוס, דער הערצאָג פון אַטען, און זיין געליבטע היפּאָליטא, די קעניגין פון די אַמאַזאָנען (געשפּילט פון דער באַרימט-געוואָרענער אַמעריקאַנישער שוישפּילערין ראַזאַמאָנד פּינטשאָט) מיט זייערע באַגלייטער.

ריינהאַרדט לאָזט טעזעאוסן קומען פון דער יאַגד, מיט פאַנצער און בוינן, וואָס גיט אים אַ זעלטענע געלעגנהייט פאַר פיינע פּאָזן און גרופּעס. דער גאַנצער קאָרטעזש באַוועגט זיך אין אַ וווּנדערלעכן ריטם איבער די אָרקעסטער-טרעפּ. אויך די גייען אַריין אין דער ראַם און פאַרנעמען זייער אָרט אין דעם בינע-בילד.

דאָס ליכט אויף דער בינע הויבן אָן צו ווערן לעבעדיקער און קאָלירטער, און באַלויכט די וווּנדערלעכע גרופּע, וואָס זעט איצט אויס ווי אַ לעבעדיק געוואָרענע, פיין געשניצטע קאַמעאָ.

עס דערשיינען אונטער מוזיק-באַגלייטונג עגעוס, זיין טאָכטער הערמיא און די צוויי פאַרליבטע, ליזאַנדער און דעמעטריוס. די גרופּן ווערן רייכער, אינטערעסאַנטער, אָבער אַלץ שטיל-שטייענדיק, בילד-מעסיק, פּראָלאָג-אַרטיק. אויסהערנדיק עגעאוסעס קלאַגעס און די דערקלערונגען פון די צוויי יונגע פאַרליבטע, לאָזט זיך טעזעאוס מיט זיינע באַגלייטער אונטער טרומייטן-שאַלן אַוועק אין הינטערגרונט. און פּונקט אַזוי ריטמיש-גראַציעז, ווי ביים דערשיינען, פאַרשווינדט די גאַנצע גרויסאַרטיקע פּראָצעסיע.

דורך אַ לייכטער פאַרענדערונג ביים אָפענעם פאָרהאַנג, בלויז דורך ליכט-איבערבייט פאַר אַ וואַנטל, וואָס טריכט אויף גאָענט צום פּראָסצעניום, שפּילט זיך אָפּ די וואָדעוויל-מעסיקע קאָמישע סצענע פון די אַרבעטער-אַקטיאָרן, און דאָס צעטיילן

צווישן זיך די ראָלן, וואָס די דאַרפן שפּעטער אָפּשפּילן אין טעזעאוסעס הויף.

ריינהאַרדט האָט, ווייזט אויס, קיין סך געוויכט נישט געלייגט אויף דעם טייל פון דער פאָרשטעלונג. די סצענע גייט דורך פיין, זייער טאַלאַנטפול געשפּילט, אָבער רעטושירט, אָן יעדער אַקצענטירונג. די האַנדלונג טראָגט זיך שנעל איבער אין וואַלד, אין קעניגרייך פון די פאַרליבטע, שטיפערישע און פאַנטאַסטישע עלפן.

אויף דעם טייל האָט ריינהאַרדט קאָנצענטרירט זיין גאַנצע אויפמערקזאַמקייט, און דאָ ווייזט זיך זיין רעזשי-מייסטער-שאַפט אַרויס אין זיין גאַנצער גרויס. גלייך ווי דער גאַנצער אוצר פון קעלטישע מעשהלעך און לעגענדעס וועגן די פאַר-כשופטע פעיעס און וואַלד-גייסטער, וועלכע זענען אַזוי פאַר-שפּרייט אין זאַלצבורג, און וואָס האָבן אַ מאָל געהיצט זיין קינדישע פאַנטאַזיע, וואָלט אין דער איצטיקער אויפפירונג ענד-לעך זיך אַרויסגעריסן אויפצולעבן אויף די בינע-ברעטער.

ער האָט די חלום= און לעגענדע=סצענעס געגעבן אַזאַ פאַנטאַסטישע לייכטקייט, אַזאַ שווינדלדיקע שנעלקייט, אַזאַ דורכ-זיכטיקע קאָליר=פולקייט, אַז מיט געוואָלט ווערט מען מיטגעריסן אין אָט-דער וואַלד-פאַנטאַזיע אַריין. דאָס האַרץ הויבט אָן מיט-צופלאַטערן און דאָס בלוט הויבט אָן מיטצוזינגען מיט דער לייכטער חלום=מוזיק, וואָס טראָגט זיך פון דער בינע אַראָפּ.

די בינע=ראַם הויבט זיך אויף און ווערט גרעסער. די טרעפּ ווערן נענטער און אין דער זעלביקער צייט קאָמפּליציר-טער. דאָס גאַנצע בילד נעמט אָן עפּעס אַ פאַנטאַסטישע פאַר-נעפּלטקייט. ס׳זענען נישטאָ קיין בוימער, אָבער דאָך שמעקט מיט וואַלד און נאַכט-חלום. די פיינע דעקאָראַטיווע דראַפּירונגען ווערן פון הינטן באַלויכטן און געבן צו מיט זייער דורכזיכטי-קייט אַ מין גייסטערהאַפטע פאַרכשופטקייט.

אונטער דעם ציטערן פון האַרפן-געקלאַנג הויבן זיך אָן צו באַווייזן און פאַרשווינדן אין פאַרשידענע זייטן און איבער פאַרשידענע שטעגן די לייכטע, עפּירמעסיקע, שלייעראַרטיקע

עלפן, וואָס טאַנצן נישט, נאָר שוועבן איבער די פאַרשידענע ספּיראַלע טרעפּ. די שטערן גלימערן העלער, די קליינע האַלבּ־לבנה פאַרשווינדט, און אויף איר אָרט לויכט אויף אַ גרויסער, לאָקנדיקער האַלבער לבנה־רינג.

די לופט שיינט צו זיין אָנגעפּילט מיט צאַרטקייט, ליבע, בענקשאַפט און גלוסטונג.

אין דעם גאַנצן ליכט־פּראַכט באַווייזט זיך די דערוואַכנ־דיקע פיגור פון טאַטאַניאַ, די קעניגין פון די עלפן (געשפּילט פון מאַריאַ סאָלוועג). ווי פאַרבענקט איז איר גאַנצע פיגור. ווי פאַרפירעריש זענען אירע רייד, רעציטירט אונטער האַרפן־באַגלייטונג. ווי רייך צייכנט זיך איר קערפּער, ווען די אין חייסן געקליידעטע, לייכט פלאַטערנדיקע קינדערלעך פלעכטן אויס פון זיך אַ לעבעדיקן קראַנץ אַרום איר.

עס דערשיינט אָבעראָן, דער קעניג פון די עלפן (גע־שפּילט פון לואיס ריינער). די פאַרבנרייכקייט פון זיין מאָדו־לירנדיקער שטים פּאַסט זיך גרויסאַרטיק צו זיין גראַציעזער, שלאַנקער פיגור.

די האַנדלונג בייט זיך, בלענדט און צויבערט מיט אַזאַ שנעלקייט, מיט אַזאַ שווינדלענדיקן טעמפּאָ, אַז דאָס אויג קאָן דאָס קוים נאָכהאַלטן. וואָס פאַר אַ קאָנטראַסט צו די פריער־דיקע שטילשטייענדיקע סצענעס. דער קאָנטראַסט איז דאָ אַ בכיוונדיקער, אַן אויסגערעכנטער. ריינהאַרדט האָט געגעבן די רעאַלע סצענעס אַ מאָלערישע סטאַטואַרישקייט, כּדי מיט מער עפעקט אַרויסצוברענגען דעם גאַנצן שווונג און ווירבלדיקייט פון די עלפן־סצענעס, וואָס זעען אויס ווי אויף כּשוף־פליגלען געטראָגן.

און דאָ ווייזט זיך אַרויס די גאַנצע צוועקמעסיקייט פון שפּרנאַדס טרעפּ־דעקאָראַציע. די ספּיראַלן, וואָס לאָזן זיך אַראָפּ אין דעם געבראָכענעם בינע־דיל, ווי אין טיפע היילן, גיבן אַ מעגלעכקייט די לויפנדיקע אַקטיאָרן אויפצוטויכן און צו פאַר־שווינדן כּמעט אומבאַמערקט.

אויף די פאָלגנדיקע האַלב־רעאַלע סצענעס צווישן הער־מיא, העלענאַ, ליזאַנדער און דעמעטריוס, די פיר פאַרליבטע,

װאָס פילן אָן דעם נאַכט־װאַלד מיט זײערע װײמוטיקע קלאַנ־גען, שפּילן זיך אָפּ אין דער זעלביקער שאַרפער טעמפּאָ, װי אַלע איבעריקע אין דעם אַקט. איבערהױפּט זענען ליזאַנדער און דעמעטריוס (געשפּילט פון די טאַלאַנטפולע האַנס און הערמאַן טימיגנ) דורך רײנהאַרדטן אַרױפגעשרױפט געװאָרן ביז קאָמעדיא דעל־אַרטעדיקן גראָטעסק.

אױסערגעװײנלעך עפעקטפול איז דאָס שפּילן פון „פּוק”. דאָס קלײנע שדל, װאָס צינדט אונטער די גאַנצע װאַלד־אַטמאָ־ספערע מיט שטיפערײ און פאַרפירערישקײט (אױסגעפירט דורך קאַטאַ סטערנאַ).

די ראָלע איז איבערגעגעבן געװאָרן אַן אַקראָבאַטישער טענצערין, און זי ברענגט אַרײן זײער פיל פאַרשידנאַרטיקײט און װאַריאַציעס אין די שטעלונגען. אירע זשעסטן זענען פלינק און שנײדיק. אָט שטײט זי אויף די הענט, אָט אױפן קאָפּ, אָט ברעכט זי זיך איבער, אָט קוליעט זי זיך פון אײן עק בי־נע צום צװײטן. זי פאַרפאָלגט אירע קרבנות מיט אַזאַ זעלטע־נער לײכטקײט און שטיפערישקײט, װאָס רופט אַרױס אַ סך פרײד און געלעכטער.

מיט דער זעלביקער לײכטקײט און פלינקײט װערן אויך דורכגעפירט די פאַרשידענע אַנדערע סצענעס: דאָס פאַרװאַנ־דלען דעם קאָמישן „פלאַוט” (זײער האַרציק געשפּילט פון ריכאַרד ראָ־מאַנאָװסקי) אין דעם אײזל, און אויך דאָס פלוצלינגדיקע פאַרליבן זיך אין העלענאַ פון הערמיאַס בײדע פריערדיקע געליבטע.

די גאַנצע האַנדלונג פון דעם אַקט שפּילט זיך אָפּ אויף דעם פּראַכטפולן עלפן־טאַנץ־הינטערגרונט, װאָס איז אַזױ פײן אַראַנזשירט געװאָרן דורך טילי ליאָש.

דער לעצטער אַקט, בײ טעזעאוס אין הויף, איז װידער אױסגערעכנט אויף שטיל־שטײענדיקער בילדלעכקײט, און װערט דורכגעפירט מיט אַ סך אױסערלעכן גלאַנץ. אין דער דעקאָ־ראַציע װערן אַרײנגעבראַכט צװײ גרױסע באַראָקישע קאָלאָנען, װאָס פאַרפילן דאָס בינע־בילד און שאַפן אַ װונדערבאַרן פאָן פאַר די אַלע קאָסטיומירטע גרופּן.

די לוסטיקע סצענעס, ווען די אַרבעטער־אַקטיאָרן פירן דורך זייער קאָמישע טראַגעדיע, זענען אויך אין דעם אַקט ווי פאַררעטושירט, און רופן נישט אַרויס אַזויפיל פרייד, ווי דאָס איז געוויינטלעך דער שטייגער אין די אַנדערע אויפפי־רונגען פון דעם שטיק.

אונטער די קלאַנגען פון מענדעלסאָנס חופה־מאַרש פאַר־לאָזן אַלע גליקלעכע פאַרלעך די בינע. ווי ביים אָנהויב, באַ־וועגט זיך ווידער די ריטמישע פראָצעסיע פון די ליכט־טרע־גער. די בינע ווערט ווידער איינגעהילט אין אַ טונקל פאַנ־טאַסטישן ליכט. עס באַווייזט זיך דאָס שדל „פוק" און שליסט די פאָרשטעלונג מיט זיינע קלוגע נאָכבאַמערקונגען און זיין חינטשן אַ גוטע נאַכט.

נאָכנישט איינגאַנצן אַ באַפרייטער פון דעם צויבערלעכן חלום־נעץ־געוועב, פאַרלאָסטו דאָס זעלטענע „פעסט שפיל־הויז". קומסט אַרויס אין דרויסן, אָבער אויך איצט לאָזט דיך דער מכשף רייַנהאַרדט נישט פריי. דער גאַנצער פלאַץ פאַרן טעאַ־טער איז פאַרפלייצט מיט אַ בלענדנדיקער ליכטיקייט: פון דעם באַרג־שלאָס אַראָפּ לאָזט ער שטראָמען אַ ריזיקן פּראָזשעקטאָר, וואָס פאַרטרונקט אַלץ אַרום, נעמט צו די רעאַליטעט ביי די בוימער און הייזער, און פאַרוואַנדלט אַלץ אין אַ טעאַטראַלער דעקאָראַציע — אַ ווייטערדיקע פאָרטזעצונג פון מיטזומער־נאַכט חלום.

דו וואַנדערסט אַרום איבער די קליינע באַלעבטע געסלעך צוזאַמען מיט די גרופּן פון דעם אינטערנאַציאָנאַלסטן, פאַר־שידנפאַרביקסטן פּובליקום, וואָס האָט ווען באַזוכט אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג. פאַר די אויגן שוועבט דיר נאָך דאָס געזעענע. ערגעץ־ווו פאַרגנבעט זיך אַ געדאַנק: דורכאויס רייַנהאַרדט. צופיל רייַנהאַרדט. אָבער באַלד כאַפּסטו זיך — אַ פעסט־שפיל איז עס. יום־טוב איז היינט. און אין אַ יום־טוב זוכט מען נישט קיין פעלערן.

זאַלצבורג, אויגוסט 1927

מאַקס ריינהאַרדט

(פון אָטאָ בראַם ביז ערווין פּיסקאַטאָר)

מאַקס ריינהאַרטס קורצער סעזאָן, וועלכער האָט זיך נאָר־חאָס פאַרענדיקט, וועט זיכער פאַררעכנט ווערן אַלס איינע פון די וויכטיקסטע פּאַסירונגען אין ניו־יאָרקער טעאַטער־לעבן. דאָס טעאַטראַלע אמעריקע האָט צום ערשטן מאָל געהאַט די געלעגנהייט צו זען דעם גרויסן דייטשן רעזשיסער נישט ווי אַ גאַסט, וואָס איז אַריבערגעקומען „מאַכן" אַן אויפפירונג מיט פרעמדע שוישפּילער, נאָר אין זיין אייגענער סביבה, אַרומגערינגלט פון די שוישפּילער, וואָס ער אַליין האָט דערצויגן.

אויב דער איצט פאַרענדיקטער סעזאָן האָט אונז נישט איבערגעלאָזט אין דער טיפער זעלישער דערשיטערונג און נשמה אויפטרייסלונג, ווי ס'איז געווען דער פאַל, ווען עס האָבן זיך, מיט דריי יאָר צוריק, געענדיקט די גאַסט־פאָרשטעלונגען פון די „מאָסקווער"; אויב מיר זענען נישט פאַרבליבן מיט דער שטאַרקער אומרויקייט, ווי נאָכדעם, ווען מיר האָבן בייגעוווינט סטאַניסלאַווסקיס קינסטלערישע דערגרייכונגען, — האָבן אונז אָבער די „דייטשן" איבערגעלאָזט אַ סך נאָכצודענקען. ריינהאַרט האָט אונז אין דער קורצער צייט באַקאַנט געמאַכט מיט אַזוי פיל פאַרשידענע טעאַטער־פאָרמען, ער האָט אויף אונז אָנגעוואָרפן אַזאַ שפע פון טעאַטער־סטילן, אַז אונז איז נאָר געבליבן צו באַוואונדערן און שטוינען. ער האָט פאַר אונז יע־

דעס מאָל אַנטפּלעקט אַזאַ בליציק-אויסגעשליפטן נייעם קאַנט פון דער מייסטערהאַפטער פערזענלעכקייט, וואָס רופט זיך ריינהאַרט, אַז מיר האָבן זיך געפילט פאַרכאַפּט און באַצווינגען.

און באַצוואונגען זענען מיר געוואָרן דורך ריינהאַרטס געניאַלער מייסטערשאַפט, נישט געקוקט אויף דעם, וואָס עס זאָל נישט זיין אונזער באַציונג צו זיין אידייען-גאַנג בנוגע דער אינע-קונסט, אָדער צו זיינע סאָציאַלע אָנשויונגען. פונקט ווי מיר זענען געשטאַנען אין דער טיפסטער פאַרערונג פאַר דער העכסטער פערפעקטקייט, וואָס סטאַניסלאַווסקי האָט דערגרייכט בין זיין געביט, נישט געקוקט דערויף, וואָס עס זאָל נישט זיין אונזער באַציונג און קוק אויפן נאַטוראַליסטישן טעאַטער מיט זיינע מעטאָדן.

ווייל כאָטש עס איז קלאָר, אַז ריינהאַרט איז דער מייסטער און כהן-גדול פון אַ פעריאָד, וואָס זיין אָפּשניט איז פאָרגעקומען פאַר אונזערע אויגן, — דער פעריאָד פון פאַר-מלחמהדיקן, פאַר-רעוואָלוציאָנערן טעאַטער, איז אָבער זיין באַדייטונג און זיין השפעה אויפן דייטשן, און בכלל אויפן אַלוועלטלעכן טעאַטער אַזוי ריזיק-גרויס, אַז מיר קאָנען זיך נישט פאָרשטעלן, ווי עס וואָלטן אויסגעזען די אַלע רעוואָלוציאָנערע עקספּערימענטן פון לעאָפּאָלד יעסענער, פעליקס יערגען, און אפילו פון מייערכאָלדן און טאַאיראָוון, אָן די פריערדיקע דערגרייכונגען און סצענישע אַנטפּלעקונגען פון מאַקס ריינהאַרט.

ער איז אָן שום ספק די ריזיקסטע און פילפאַרביקסטע בינע-פיגור, וואָס דער טעאַטער פון לעצטן פערטל יאָרהונדערט האָט אַרויסגעבראַכט. אויב ער באַזיצט נישט די פיינע ראַפינירטע דענקערישקייט פון אַ גאָרדאָן קרעג, און זיכער נישט די טיפע גריבלעניש-פעיקייט און האָר-שפּאַלטעניש פון אַ סטאַניסלאַווסקין, באַזיצט ער אָבער אַזאַ ריזיקן פאַרנעם, אַזאַ ברייטן שוווּנג, אַזאַ אַרבעטס-מעגלעכקייט און אַזאַ קאַמפּסלוסטיקייט, וואָס האָבן געהאַט זייער גלייכן נאָר אין די פלאָרענטינער און מילאַנעזער מייסטערס פון רענעסאַנס.

ער דערמאָנט אָן די איטאַליענישע רענעסאַנס-קינסטלער

דערמיט, וואָס ער פלאַמט מיט העל-פאַרביקייט, ער ברויזט מיט לעבנס-פרייד, ער באַרוישט זיך מיט מוזיק און קאָליר, ער דערטרינקט זיך אין זיין אייגענעם דאָרשט נאָך ליכט. ליכט אין אלע אירע וואַריאַציעס, אין אַלע אירע שאַטירונגען — פונקט ווי ער וואָלט אָט די ליכט-דאָרשטיקייט איינגעזויגן אין זיך פון די איטאַליענישע הימלען און איטאַליענישער רענעסאַנס-מאַלעריי. און פונקט ווי די רענעסאַנס-מייסטערס, איז ער גרויס-צוגיק און פילזייטיק. ער איז טעמפעראַמענטפול, פונקט ווי ער איז גראַציעז. ער איז ליידנשאַפטלעך, פונקט ווי ער איז צאַרט. ער איז שטורעמדיק, פונקט ווי ער איז פאַרחלומט. אָבער דאָס דאָמינירנדיקע אין אים איז זיין גרויסצוגיקייט. נישטאָ קיין איין זשאַנר אין גאַנצן טעאַטער-רעפּערטואַר, צו וועלכן ער האָט זיך נישט צוגערירט; נישטאָ קיין איין טעאַטער-פּעריאָד, וועלכן ער האָט נישט אויסגעפּאָרשט; נישטאָ קיין איין טעאַטער-סטיל, וועלכן ער האָט נישט אויפגעלעבט, און נישטאָ קיין איין טע-אַטער-פּראָבלעם, וועלכע ער האָט נישט אויפן מוטיקסטן אופן אטאַקירט און געלייזט.

זיין רעפּערטואַר, וועלכן ער האָט אויפגעפירט אין די פאַרשידענע טעאַטערס, סיי אין דייטשלאַנד און עסטרייך און סיי אין רוסלאַנד, פוילן, דענעמאַרק און ענגלאַנד, באַשטייט פון די אינטימסטע אינדיווידועלע דראַמען ביז די גרעסטע מאַסן-ספּעקטאַקלען; פון די עלטסטע גריכישע טראַגעדיעס ביז די מאָדערנסטע סאַלאָן-שטיקער. אָבער אַלץ, צו וואָס ריינהאַרט האָט זיך צוגערירט, האָט גלייך באַקומען דעם שטעמפּל פון דערהויבנקייט, דעם אָפּשיין פון זיין גרויסער פּערזענלעכקייט. אַלץ, וואָס איז נאָר אַרונטערגעפאַלן אונטער זיין האַנט, איז באַשטראַלט געוואָרן פון דעם ספּעציפיש-ריינהאַרטישן: טעאַטער-פרייד, טעאַטער-ריטם, טעאַטער-באַוועגלעכקייט און טעאַטער-סענסועלקייט.

ט ע אַ ט ע ר — דאָס איז זיין כּשוף-וואָרט, מיט וועלכן ער איז אַרויסגעקומען באַלד נאָך זיין ערשטן באַווייזן זיך מיט 25 יאָר צוריק. אָנהויבנדיק זיין קאַריערע אונטער אָטאָ באַרם,

דער קריטיקער-רעזשיסער, וועלכער האָט געהאַט אויפגענומען און ווייטער געשפּינען דעם ירושה-פּאָדים, וואָס די „מייניגער“ האָבן געהאַט איבערגעלאָזט; בראַם, וועלכער האָט אַמשטאַרקסטן געפּריידיקט די אונטערוואָרפנקייט פון דעם שוישפּילערס פּערזענלעכקייט אונטער דעם ווילן פון דראַמאַטיקער; מיט איין וואָרט, אָנהייבנדיק אין אַ צייט, ווען די בינע-קונסט איז אינגאַנצן געווען באַהערשט פון דער „ליטעראַרישער דראַמע“ האָט דער דעמאָלט נאָך יונגער רײַנהאַרט דער ערשטער געשאַפן דעם לאָזונג — טעאַטער האָט גאָרנישט צו טאָן מיט ליטעראַטור אָדער מאָראַל-פּרעדיקונג. טעאַטער מוז און קאָן אַנדערש נישט זײַן, ווי נאָר טעאַטראַליש, אַ צוזאַמענגיסונג פון אַלע באַזונדערע טעאַטער-עלעמענטן. ווען אין רוסלאַנד האט סטאַניסלאַווסקי זײַן גאַנצן שאַפערישן טאַלאַנט אָנגעווענדעט, כּדי צו פאַרטרייבן פון דער בינע אַראָפּ אַלץ, וואָס איז „טעאַטראַליש, פאַלש און אָנגעצויגן“ (ווי ער האָט עס דעמאָלט פאָרמולירט), האָט מאַקס רײַנהאַרט אַרויסגערופן שטורמישע באַגײַסטערונג מיט זײַנע טעאַטער-פאָרשטעלונגען, וואָס זענען געווען אויסגעגליט אין דער ניי-אויפגעלעבטער טעאַטראַלישקייט. טעאַטראַלישקייט, וואָס באַגרענעצט זיך נישט בלויז מיט דעם איינגעשלאָסענעם בינע-קאַסטן, נאָר וואָס טראָגט זיך ווי אַ ווירבלווינט און צעגיסט זיך ווי אַ שטורם פון דער בינע אַראָפּ גלייך אין צושויער-זאַל, און פאַרכאַפּט אַלע צוקוקער מיט דער גרויסער טעאַטער-פייערלעכקייט.

אין דער הינזיכט קאָן מען מיט רעכט זאָגן, אַז רײַנהאַרט איז דער שאַפער פון דער טעאַטראַלישקייט אין טעאַטער, וואָס איז שפּעטער באַגרינדעט און נאָך ווייטער אַנטוויקלט געוואָרן פון די רוסישע בינע-טעאָרעטיקער יעוורעאינאָוו און מייערכאָלד. דאָס איז טאַקע דאָס כאַראַקטעריסטישע פאַר רײַנהאַרטן, וואָס ער האָט תּמיד איבערגעלאָזט דאָס טעאָרעטיזירן פאַר אַנדערע. ער האָט תּמיד אויף אַ ממשותדיקן אופן געזוכט צו לייזן די אַלע פּראָבלעמען, וועלכע האָבן אַזוי באַשעפטיקט אַלע איבעריקע טעאַטער-טוער. זײַן געניע האָט געפאָדערט

טאַט און האַנדלונג. בלויז אַרבעטנדיק, האָט ער געקענט איבער־גיין פון עטאַפּ צו עטאַפּ אין זיין שאַפן.

און פּונקט ווי ער האָט זיך נישט אָפּגעשטעלט פאַר קיין שוועריקייט בנוגע צו רעפּערטואַר — פאַרקערט, וואָס גרעסער די שוועריקייט, אַלץ מיט אַ שאַרפערער קאַמפּלוסטיקייט האָט ער זיך אויף איר אַרויפגעוואָרפן – אַזוי האָט אים אויך נישט אָפּגעשטעלט די פראַגע פון אָרט, ווו צו אַרבעטן. קיין טעאַטער איז פאַר אים נישט געווען צו קליין, און קיין געביידע נישט צו גרויס. ער האָט זיינע אויפפירונגען געגעבן סיי אין דעם קליינעם „קאַמערשפּיל־טעאַטער", וואָס קאָן אַריינגעמען בלויז דריי הונדערט צושויער, און סיי אין דעם „גרויסן שוי־שפּיל הויז", וואָס נעמט אַריין פינף טויזנט צושויער, אָדער גאָר אין דער לאָנדאָנער „אָלימפּיאַ", ווו ס'איז דאָ פּלאַץ פאַר עטלעכע צענדליק טויזנט מענטשן. און נישט נאָר מיט טע־אַטער־געביידעס האָט ער זיך באַגרענעצט פאַר זיינע אויפפי־רונגען. אַלץ האָט ביי אים געקאָנט פאַרוואַנדלט ווערן אין אַן אָרט פאַר אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג. אַ סך פון זיינע אויפפירונ־גען זענען אינסצעניזירט געוואָרן אויף דער צירק־אַרענע (קעניג עדיפּוס), אין אַ קלויסטער (דאָס גרויסע וועלט־טעאַטער), און אפילו אויפן פרייען אָפענעם פּלאַץ פאַרן זאַלצבורגער היס־טאָרישן דאָם (יעדער מאַן).

נישט אומזיסט שרייבט וועגן אים הוגאָ פאָן האָפמאַנסטאַל, אַז ווען עס זאָל אויסקומען אַ צופאַל און ריינהאַרט זאָל, למשל, אַלס קריגס־געפאַנגענער, פאַרשיקט ווערן ערגעץ אין די פאַרשנייעטע סטעפּעס פון סיביר, וואָלט ער זיכער אויפגעשטאַ־נען, זיך אַרומגעקוקט און וואָלט מיט זיינע חברים מיטגעפאַנ־גענע אינסצעניזירט אַזאַ „קעניג ליר" אויפפירונג, וואָס וואָלט די וועלט פאַרחדושט.

בכלל איז ריינהאַרטס גאַנצער לעבנס־באַנעם דיקטירט דורך דעם טעאַטראַלן טריב און טעאַטראַלן חוש, וואָס זענען אין אים אַנטוויקלט ביז צו דער העכסטער מדרגה. און דאָס שפּיגלט זיך אָפּ אַמבעסטן אין זיינע בינע־אויפפירונגען. קיי־ן

זאַך עקזיסטירט נישט פאַר זיך אַליין. יעדער מאָטיוו, יעדע לאַגע, יעדער געגנשטאַנד ווערט דורך זיין כשוף־האַנט פאַרוואַנדלט אין טעאַטער־שפּיל. ער זוכט תמיד צו פאַרטייטשן דאָס אינערלעכע, דאָס עמאָציאָנעלע, דורכן וויזועלן, דורך פאָרם, קאָליר און ליכט. אַלע איבערלעבונגען, געפילן און רעגונגען, סיי פונם יחיד, סיי פון גאַנצע מאַסן, ווערן דורך ריינהאַרטן איבערגעזעצט אויף דער סצענישער שפּראַך פון קלאַנג און באַוועגונג.

אַזוי, למשל, — צו נעמען בלויז די עטלעכע מוסטער־אויספירונגען, וואָס מיר האָבן געזען אין ניו־יאָרק — אין שעקספּירס „מיטזומערנאַכט חלום", די קאָמישע סצענע צווישן די פיר פאַרליבטע — הערמיאַ, העלענאַ, דעמעטריוס און ליזאַנדער — ווען זייער צאָרן־שטייגערונג ווערט אויסגעדרוקט דורך דעם גראָטעסקן אויסוואַקסן פון זייערע הענט־באַוועגונגען, ביז די פיר הענט באַגעגענען זיך אַלע אינדערהויך. אָדער אין „פּעריפעריע", דער דיאַלאָג צווישן שכורן ריכטער און דעם געוויסן־געפּלאָגטן פראַנצי אויף דער גאָרטן־באַנק, ווען דורך בלויזע הענט־באַוועגונגען שמועסן זיי זיך דורך און פאַרשטייען זיך אַ סך בעסער ווי פריער, ווען זיי האָבן זיך באַנוצט מיט ווערטער. צי גאָר אין „דאַנטאָן", ווען די עקזאַלטירטע אינערלעכע פאַרערונג צו ראָבעספּיערן, וועלכער האָט נאָר־וואָס פאַרענדיקט זיין רעדע אין קאָנווענט, ווערט דורך דער מאַסע, וואָס רינגלט אים אַרום, אויסגעדריקט אין דעם שאַרן מיט די פיס אָן דער פּאָדלאָגע. דערפון נעמט זיך, וואָס זיינע שוישפּילער זשעסטיקולירן אַזוי אומגעצווונגען פריי, און באַנוצן זיך אַזויפיל מיט דער שנעל־שווינגענדיקער פויסט אָדער מיט די צייגנפינגער בשעת אַ שטאַרקן געפילן־אויסברוך.

ריינהאַרט האָט אויף דער ערשטער פאַרשטאַנען צו באַלעבן אויף אַ טעאַטראַלישן אופן דאָס גערעדטע וואָרט, אַרויסנעמען דערפון דעם תמצית און אַרויסהײלן דערפון דעם באַהאַלטענעם אינהאַלט. דערפאַר שרעקן זיך נישט זיינע שוישפּילער כמעט אַרויסצוזינגען: וואַ---נזיניקער, אָדער לי...בע.

ער האָט באַלעבט דעם טאָן און זשעסט, וואָס זענען אַזוי אונטערדריקט געוואָרן דורך דעם נאַטוראַליסטישן טעאַטער. און אָט די באַלעבונג איז עס געלעגן אין תוך און האָט עס געפירט צו דער ווייטערדיקער אַנטוויקלונג אין דער אַרבעט פון אַלע אולטראַ-מאָדערנע רעזשיסערן.

ריינהאַרט איז געווען דער ערשטער אויסצונוצן אויף אַ פּראַקטישן אופן אַדאָלף אַפּיאַס טעאָרעטישע אויספירונגען איבער דער ראָלע פון ליכט אין טעאַטער. ער האָט דעם שווייצאַרישן דאָקטאָרס הוילע רוחניותדיקע ספּעקולאַציעס פאַרוואַנדלט אין אַ כּמעט גשמיותדיקן כּוח, וועלכן ער נוצט אויס ביז די לעצטע מעגלעכקייטן. וואָס פאַר אַ צויבערלעכע עפעקטן ברענגט ער נישט אַרויס פון אָט די טויטע בינע-פּראָזשעקטאָרן, און וואָס פאַר אַ פאַרשידנאַרטיקע פונקציעס פירן זיי ביי אים נישט אויס! אָט פאַרטרינקט ער די בינע מיט ליכט און ברענגט אַרויס דורך די פאַרשידענע פאַרב-קאָמבינאַציעס דאָס עסטעטישעמאָציאָנעלע, דאָס ביזאַר-פאַנטאַסטישע, ווי אין „מיטזומערנאַכט חלום". און אָט קאָנצענטרירט ער זי בלויז אויף געוויסע ערטער, פאַרשטאָטנט דאָס אַל-אַרומיקע, כּדי בולטער אַרויסצוברענגען דאָס שטימונגספולע און טיף-דראַמאַטישע, ווי אין „לעבעדיקן מת". אָט דינען זיי ביי אים אַלס ריין-טעכנישער הילפסמיטל, ווי אין „פּעריפעריע", ווען די צוויי גאַסן-לאַמטערנעס צינדן זיך אָן יעדעס מאָל, ווען מען דאַרף איבערבייטן די בינע — די צוויי העל-ברענענדיקע לאַמטערנעס פון ביידע זייטן מאַכן נאָך געדיכטער די פינצטערניש אין צענטער פון דער בינע, וועלכער ווערט אַזוי אַרום איבערגעביטן אומבאַמערקטערהייד, און אין דערזעלביקער צייט שאַפן זיי אויך אַ געוויסע קינסטלערישע אייניקייט צווישן די באַזונדערע בילדער. און אָט דינט אים די ליכט, אין פּראָלאָג צו „יעדערמאַן", אַלס סימבאָלישע אָנדייטונג, ווי דער אַלכסונדיקער ווייסער ליכט-שטראַל איבער דער פינצטערער בינע, וועלכער גיסט זיך צוזאַמען מיט דער שאַלנדיקער שטים פון „גאָט דער האַר". און אַם ענדע דינט אים גאָר די ליכט אַלס שאַרפער פאַר-

שטאַרקנדיקער כח, ווי אין דער טריבונאַל־סצענע אין „דאַנ־טאַנס טויט”. די גאַנצע צייט פון דער האַנדלונג אין דער סצענע איז בלויז דער צענטער פון דער בינע באַלויכטן. די מאַסע אַרום ווערט געהאַלטן אין האַלב־שאָטן. ערשט דעמאָלט, ווען די מאַסע, אויפגעשטורעמט דורך דאַנטאָנס לעצטע רעדע, ברויזט אויף אין איר צאָרן, און פון אַלע זייטן לאָזן זיך אַראָפּ די צעווילדעוועטע פיגורן, לאָזט ריינהאַרט מיטאַמאָל אויפלויכטן אויך די זייטן פון דער בינע. צוזאַמען מיט די זיך טראָגנדיקע צאָרן־אויסגעשרייען, טראָגן זיך אויך די שטראָמען ליכט, און דער קינסטלערישער איינדרוק ווערט אַזוי אַרום אומגעהויער פאַרשטאַרקט. די מאַסע וואַקסט אויס אין איר באַדייטונג און אויך און צאָל. עס דאַכט זיך גלייך, ווי טויזנטער און טויזנטער וואָלטן געשטורעמט דעם בינע־צענטער. אויף דעם געביט פון אויסנוצן ליכט אויף דער בינע האָט ריינהאַרט כמעט צו זיך קיין גלייכן נישט אין מאָדערנעם טעאַטער.

און דאָס אייגענע אויך בנוגע מוזיק. כמעט קיינער האָט נישט פאַרשטאַנען, ווי ער, די גרויסע באַדייטונג פון מוזיק אין דער טעאַטראַלער אויפפירונג — סיי אַלס ריטמיש־האַרמאָניזירנדיקער עלעמענט, סיי אַלס אינצידענטאַל־אילוסטרירנדיקער, און דער עיקר, אַלס דער בעסטער כח צו שאַפן שטימונג און הינטערגרונט פאַר אַן אויפפירונג. און פונקט אַזוי איז אויך דער טאַנץ דורך ריינהאַרטן אַריינגעפירט געוואָרן אַלס דערגאַנצנדיקער טייל אין דער סינטעטישער טעאַטער־פאָרשטעלונג.

אָבער דאָס אַלץ — ליכט, מוזיק און טאַנץ -- ווערן קיינמאָל נישט באַהאַנדלט אַלס ציל פאַר זיך אַליין. זיי דינען בלויז צו פאַרשטאַרקן און בולטער אַרויסצוברענגען די שפּיל פון די אַקטיאָרן. ליכט און מוזיק ווערן קיינמאָל נישט באַהאַנדלט אויף קיין ביליקן, אומקינסטלערישן אופן. אַלץ ווערט געטאָן מיט אַזאַ צאַרטער פיינקייט, מיט אַזאַ קולטורעלער געשמאַקפולקייט. עס וועט נישט זיין לגנאי פאַר ריינהאַרטן, ווען איך וועל זאָגן, אַז עלעגאַנץ, ראַפינירטקייט זענען פון די

הויפּט-מעלות, וואָס ליגן אין עצם פון אַלע זיינע אויפפירונגען. איז ער דאָך עס געווען, וואָס האָט אַרויפגעבראַכט אַזוי פיל קולטור אויף דער דייטשישער בינע; וואָס האָט איר געגעבן דעם קולטורעלן אַקטיאָר און דעם קולטורעלן בינע-טוער. עס איז געווען ריינהאַרטס-גרויסקייט, וואָס ער האָט זיך תמיד אַרומגערינגלט מיט די קולטורעלסטע און מאָדערנסטע מיטאַרבעטער, וואָס ער האָט גאָר געקאָנט געפינען סיי אין דייטשלאַנד און סיי אין וועלכן-נישט-איז לאַנד אין אייראָפּע. ער האָט געעפנט אַ וועג סיי פאַר דעם מאָדערנעם דעקאָראַטאָר, סיי פאַר דעם מאָדערנעם פּיעסע-שרייבער און סיי פאַר דעם מאָדערנעם אַקטיאָר, וועלכע ער האָט אַרויסגעזוכט פון די באַהאַלטענסטע ווינקעלעך. ער האָט עס געטאָן אָן דער קלענסטער מורא אַליין פאַרטונקלט צו ווערן. פאַרקערט, ער איז תמיד געוואַקסן, וואָס מער ער האָט געבראַכט צום אויסדרוק די אַלע כחות, מיט וועלכע ער האָט זיך אַרומגערינגלט. ווייל עס איז תמיד געווען זיין מייסטערשאַפט, וואָס האָט אָנגערעגט צום שאַפן און אָרגאַניזירט די אַלע באַזונדערע כוחות פון יעדער נייער קינסטלערישער טעאַטער-פאָרשטעלונג.

עס איז אויך, און אפשר הויפּטזעכלעך, געווען ריינהאַרטס גרויסקייט, וואָס ער האָט געוווּסט ווו און ביי וועמען צו לערנען. און אַממערסטן האָט ער געלערנט ביים טעאַטער אַליין, ביי זיין רייכער געשיכטע און ביי זיין פילפאַרביקער פאַרגאַנגענהייט. זעלטן ווער עס קען אַזוי גוט די געשיכטע פון טעאַטער אין אַלע זיינע פאַזן און פאַרענדערונגען, און זעלטן וועמען ס'זענען אַזוי באַקאַנט די באַזונדערע טעאַטער-פּעריאָדן מיט אַלע זייערע באַזונדערע סטילן און אייגנאַרטיקע אויסדרוקס-מיטלען. דאָס האָט אים אויך, אויף אַ נאַטירלעכן אופן געפירט צו אַ גרינטלעכן שטודיום פון דער געשיכטע פון מאַלעריי, פון וועלכן אַלע זיינע אויפפירונגען זענען שטאַרק באַרייכערט געוואָרן. נישט נאָר זענען די מערסטע פון זיינע גרויפירונגען און מיזאַנסצענעס אויסגערעכנט אויף צו שאַפן דעקאָראַטיווע עפעקטן און מאַלערישע ליניעס. ער שטעלט זיך

נישט אָפּ אַפילו צו רעפּראָדוצירן איינצלנע פיגורן אָדער גאַנצע גרופּן פון די אַלטע מייסטערס, גלייך ווי די וואָלטן, לעבעדיק־געוואָרענע, אַראָפּגעשפּאַצירט פון די גרויסע לייוונטן גלייך אויף דער בינע אַראָפּ.

אַזוי באַנוצט ער זיך אין „מיטזומערנאַכט חלום" מיט די באַראָקישע צייכענונגען פון בורנאַטשיני און ביביענאַ, כדי צו שאַפן דעם פראָלאָג און עפּילאָג, וואָס שימערירן מיט אַן אייגנאַרטיקער עלעגאַנץ. אַזוי באַנוצט ער זיך פריי אין „יעדער מאַן" מיט די אַלט־דייטשע האָלצשניצערייען און צייכענונגען פון מעמלינג און האָלביין, כדי צו שאַפן די פערסאָנאַזשן פאַר דער פרימיטיווער מאָראַליטעט־שפּיל. ער נוצט אַפילו אויס די גראָטעסקע מאָטיוון פון פּיטער ברייגהעל פאַר די קאָמישע טאַנץ פיגורן ביי דעם רייכן מאָלצייט אין זעלביקן שטיק. אין „די נער צווייער הערן" באַנוצט ער זיך פריי מיט די צייכענונגען פון די באַרימטע „קאָמעדיאַ דעלל אַרטע" צייכנער קאַללאָ און זשיללאָ. ער גייט אַפילו אַזוי ווייט, צום שלוס פון „יעדער מאַן", אויסצונוצן דעם גוט־באַקאַנטן „הימל רייזע"־מאָטיוו, — אַ מאָטיוו, וואָס איז געווען אַזוי באַליבט אין דער קירכלעכער מאַלעריי און איז באַהאַנדלט געוואָרן כמעט דורך יעדן גרויסן מאַלער, פון פראַ אַנזשעליקאָ ביז רובענס און רעמבראַנדט — ווען אויפן אונטערשטן טייל בינע ווערט דורכגעפירט די ערדישע לויה פון יעדערמאַן, בשעת אויף דעם אויבערשטן טייל בינע ווייזט זיך זיין אין ווייסן געהילטע פיגור צווישן די סימבאָלישע פיגורן פון „גלויבן" און „מעשים טובים", אַרומגערינגלט פון מלאכים. נאָך מער, אַפילו אין אזא היינטצייטיק שטיק, ווי דער „לעבעדיקער מת", נוצט ער אויס די שלוססצענע, ווען פעדיאַ שיסט זיך און בלייבט ליגן צווישן ליזאַן און קאַרענין, און די וויינענדיקע מאַשאַ ביי זיינע פיס, צו שאַפן אַ לעבעדיק „פּיעטאַ"־בילד, ווי גענומען פון פראַ באַרטאָלאָמעאָ אָדער דזשאָוואַני בעליני.

בגוגע צו אויפגעלעבטע טעאַטער־סטילן האָט אונז ריינהאַרט אין זיינע עטלעכע אויפפירונגען געגעבן מוסטערן פון

אפשר די חיבטיקסטע עפּאָכן אין דער טעאַטער=געשיכטע.

אַזוי האָט ער אין „יעדערמאַן" אונז געוויזן אַ סטיליזירטן מוסטער פון דער מאָראַליטעט=און מיסטעריען-בינע, מיט אירע דריי פאַרשידענע פלאַכן, וואָס דאַרפן מיט די פּשוטסטע מיטלען בולט אַרויסברענגען דעם קאָנטראַסט פון די דריי מדרגות — הימל, ערד און גיהנום. מערסטנטיילס פלעגן זיך די דריי אָפּטיילונגען אויפשטעלן אויף אַ האָריזאָנטאַלן אופן, איינס נעבן אַנדערן. זיי פלעגן אָבער אויך געגעבן ווערן אין אַ ווערטיקאַלן אופן פון אונטן אַרויף, וואָס לאָזט זיך בעסער אויסנוצן פאַר דער בינע. די פּשוטקייט און נאַיוויטעט פון דער מאָראַליטעט-שפּיל איז געלעגן איבער דער גאַנצער אויפפירונג, אין שפּילן פון איינצלנע אַקטיאָרן, ווי אין די מיזאַנסצענעס.

אין גאָלדאָניס בופּאָנאַדע האָט ער אויפגעלעבט אַ מוסטער פון אַ „קאָמעדיאַ דעלל אַרטע"=פאָרשטעלונג, נישט ווי זי פלעגט געגעבן ווערן אויפן מאַרק-פּלאַץ, נאָר ווי בשעת די קאָמעדיאַנטן פלעגן, צוליב זייער באַרימטקייט, איינגעלאַדן ווערן אויפצוטרעטן אין די פירשטלעכע פּאַלאַצן. די בינע האָט טאַקע פאָרגעשטעלט אַ ווענעציאַנער פּאַלאַץ, אין וועלכן די לוסטיקע איטאַליענישע פאָלקס-קאָמעדיאַנטן האָבן אָפּגעשפּילט זייער קלאָונאַדע פאַר אַ פּשוט באַמאָלן ווענטל, וואָס איז צוגענומען און איבערגעביטן געוואָרן פאַר דעם פּובליקומס אויגן.

אין „מיטזומערנאַכטס חלום" האָט ריינהאַרט, כאָטש אין אַ באַראָקישער סטיליזירונג, געגעבן דעם נאָענטסטן מוסטער פון אַ שעקספּיר-אויפפירונג. ווי באַוווסט, זענען ביי שעקספּירן די פּיעסן נישט איינגעטיילט געווען אין קיין אַקטן און סצענעס. זיי פלעגן אָן איבעררייס געשפּילט ווערן כסדר אויף דער ליידיקער, דעקאָראַציעלאָזער בינע. מערסטנס פלעגט מען זיך באַנוצן מיט „געשפּראָכענע דעקאָראַציעס", ד. ה., דאָס האַנדלונגס-אָרט האָט זיך פאַרן פּובליקום געביטן דורך דעם, וואָס דער אַקטיאָר פלעגט אין זיין פּראָזע זאָגן, וווּ ער געפינט זיך. העכסטנס פלעגט מען אַרויסהענגען אַ ברעטל מיט דער אויפ-

שריפט פון האנדלונגס-אָרט. אין דער ריינהאַרטישער אויפפי-רונג האָט זיך שעקספּירס פאַנטאַסטישע קאָמעדיע געטראָגן איבער דער כמעט ליידיקער בינע. בלויז די ליכט און די אַקט-יאָרישע שפּיל האָבן מערסטנס אָנגעדייט די ענדערונג פון אָרט.

אין „אינטריגע און ליבע" האָט ער אונז געוויזן אַ סטיל-פולע דייטשישע אויפפירונג, אויסגעהאַלטן אינגאַנצן אין קאָנ-ווענציאָנעלן שילערישן מאַניער.

„דאַנטאָנס טויט" איז געווען אַ לעבעדיקער מוסטער פון ריינהאַרטס אַ מאַסן-ספּעקטאַקל — די, וועלכע ער פירט גע-ווײנטלעך אויף אין דער אָפענער אַרענע. מיר האָבן געזען, ווי אַזוי ער שאַפט זיין באַרימטע אינטימיטעט צווישן דער בינע און צושויער-זאַל, אויסזעצנדיק אַ טייל פון די אַקטיאָרן צווישן פּובליקום, כדי זיי אַריינצוציען אין דעם מאַסן-אויפברויז, אָדער מאַסן-געלעכטער, וואָס טראָגט זיך פון דער בינע אַראָפּ. דאָ באַנוצט ער זיך שוין מיט דעם מאָדערנעם פּאַראַיינפאַכונגס-מיטל. בלויז פיר קאָלאָנעס אין צענטער, און אַ רייע טרעפּ אַרום די זייטן פון דער בינע גענוגן פאַר אַלע בילדער, וואָס ענדערן זיך ווידער בלויז דורך ליכט און דורכן צושטעלן אַ פאַרזאַץ-שטיק. די בינע איז פריי פון יעדן דע-טאַל. זי איז נאַקעט, גרויזאַם, פּונקט ווי נאַקעט עס איז דער גאַנג פון די פּאַסירונגען, וואָס שפּילן זיך אָפּ אויף איר.

אין דער צאַרט-ניואַנסירטער „פּעריפעריע" האָט ריינהאַרט געגעבן אַ וווּנדערלעכן מוסטער פון אַ סטיליזירטער און פאַר-איינפאַכטער „דריי-בינע"-אויפפירונג. אויף דער בינע זענען אויפגעשטעלט געוואָרן צוויי קליינע דריי-פּלאַטפאָרמעס. יעדע פּלאַטפאָרמע האָט געטראָגן אַ האַלבע דעקאָראַציע געמאָלן פון ביידע זייטן. ביידע העלפטן זענען זיך צונויפגעקומען אין דער טיף פון דער בינע, ווי דער שפּיץ פון אַ דרייעק, און געוויזן איין זייט פון דער דעקאָראַציע. אַז ס'איז געוואָרן פינצטער, האָבן זיך די פּלאַטפאָרמעס אויסגעדרייט און געשאַפן אַ ניי-עם דרייעק פון די אַנדערע אויסגעדרייטע זייטן דעקאָראַציעס, וועלכע זענען פריער געווען באַהאַלטן פון פּובליקום. אַזוי איז

מעגלעך געווען אָן שום אָפּהאַלט צו אַראַנזשירן די ניין פאַרשידענע, פײַן־קאָמבינירטע סצענע־בילדער.

אין „לעבעדיקן מת" האָט ער בלויז דורך שוואַרצע פאַרהאַנגען, אַ מינימום מעבל און פײַן פּראָפּאָרציאָנירטער־באַלײַכטונג, געשאַפן אַזאַ קינסטלערישע האַלב־טענער אַטמאָספערע, וואָס האָט אַנטציקט דאָס אויג און דאָס האַרץ. טאָלסטאָיס סקיצירטע, נישט פאַרענדיקטע דראַמע האָט בלויז געוווּנען דערפון, וואָס מען האָט זי באַפרייט פון די שווערע, דריקנדיקע דעטאַלן פון דער שטייגערדיקער אויפפירונג.

מיט אַזאַ לײַכטקייט לייזט ריינהאַרט אַלע שווערסטע פּראָבלעמען אין זײַנע אויפפירונגען. יעדעס שטיק באַקומט זײַן אַטמאָספערע, זײַן קאָליר און זײַן ריטם, זײַן טעמפּאָ און זײַן טאָנאַרט. אַלע האָבן זיי אָבער אויף זיך דעם עכט ריינהאַרטישן גרויסצוגיקן סטיל.

עס בלײַבט אונדז נאָך איבער עפּעס צו זאָגן וועגן דעם עכט ווירזאַרדישן אופן, ווי אַזוי ריינהאַרט באַהאַנדלט זײַנע מאַסן, ווי אַזוי ער פירט אויס זייערע אויסברוכן פון צאָרן, פרייד, שפּאָט און אַנטריסטונג. זײַנע מאַסן־סצענעס זענען שוין געוואָרן אַ שם־דבר, און האָבן נישט קיין גלײַכן צו זיך אין אייראָפּעיִשן טעאַטער. אָבער דאָ איז עס, ווו ריינהאַרט איז געבליבן שטיין אין זײַן לויף בײַם אויסברוך פון דער רעוואָלוציע. ריינהאַרט באַהאַנדלט נאָך אַלץ די מאַסע ווי אַ הידרע מיט טויזנט קעפּ, וואָס יעדער קאָפּ שוימט און שרײַט זײַן באַזונדערן געשריי. ער באַהאַנדלט נאָך אַלץ די מאַסע, ווי אַ קאָלעקטיוו פון יחידים. נישט אַזוי ווי די רעזשיסערן, וועלכע די רעוואָלוציע האָט אַרויסגעבראַכט, בײַ וועמען די מאַסע ווערט פאָרגעשטעלט ווי איין פעסטער, פעלזן־אַרטיקער אָרגאַניזם, וואָס פיבערט מיט איין פײַער און באַוועגט זיך לויט איין אויסגעשמידטן ריטם.

און עס איז נישט דערפאַר, וואָס די נײַע פאָרמען זענען ריינהאַרטן פרעמד, אָדער ווײַל ער קאָן נישט געפינען די וועגן פון נײַעם קינסטלערישן אויסדרוק. עס איז נאָר דערפאַר, ווײַל

די פּראָבלעמען, וואָס דאָס נייע לעבן האָט מיט זיך געבראַכט, באַאומרויקן אים נישט; ווייל אידעאָלאָגיש האָט ער שוין נישט אויפגעכאַפּט די נייע ריטמען און נייע קלאַנגען; ווייל אינערלעך איז ער שוין נישט מיטגעריסן געוואָרן מיט דעם מבול, וואָס האָט פאַרפלייצט די וועלט.

אַ שפּיל טאָן זיך און ווייזן, וואָס ער וואָלט געקאָנט טאָן — דאָס יאָ. למשל, קרויצבערגערס אויפטריטן אַלס יעדערמאַנס דינער, ווען יעדע פּאָזע, יעדע שטעלונג איז געווען ווי פון טאַאיראָווס אַן אויפפירונג אַרויסגעכאַפּט. אָבער ס'איז געווען נישט מער ווי אַ שפּיל געטאָן. אין ערנסט האָט ער שוין אײַבערגעלאָזט דאָס באַהאַנדלען דעם „מאַסן-מענטש" און די אַלע נאָך-רעוואָלוציאָנערע פּראָבלעמען צו לעאָפּאָלד יעסנער, צו פעליקס יערגען, און איבערהויפּט צו ערווין פּיסקאַטאָר, דעם פייעריקן בונטאַר-רעזשיסער, וועלכער אַנטציקט יעדן אָוונט דאָס איצטיקע בערלין מיט זיינע רעוואָלוציאָנערע אויפפירונגען און קאָפּברעכנדיקע געוואַגטקייטן.

נישט געקוקט אָבער אויף דעם אַלעם, בלייבט ריינהאַרט איינציק און אומפאַרגלייכלעך. פון אָטאָ בראַם ביז עדווין פּיסקאַטאָר. ווען מען גיט אַ טראַכט, וואָס פאַר אַ ווייטער מהלך, וויפל פאַרשידענע עטאַפּן און וועלכע גרויסע דערגרייכונגען, מוז מען מיט פאַרערונג און באַוווּנדערונג מודה זיין, אַז דאָס איז אומגעהויער פיל, אַפילו פאַר אַזאַ ריז ווי מאַקס ריינהאַרט.

אפריל 1928

י. ב. וואַכטאַנגאָווס טעאַטער־וועג *)

צווישן די אַלע טעאַטער־רעזשיסאָרן, וואָס האָבן געהאָלפן צו באַפרייען דאָס טעאַטער פון אַלטן נאַטוראַליזם, פאַרנעמט די פיגור פון י. ב. וואַכטאַנגאָוו זיכער איינעם פון די אָנגעזעענסטע ערטער. אָבער אומזיסט וועט איר זוכן זיין נאָמען צווישן די טעאָרעטיקער פונם נייעם טעאַטער. וואַכטאַנגאָוו האָט נישט געפירט קיין דיסקוסיעס, נישט פאַרטיידיקט קיין טעזיסן. זיינע געניאַלע סצענישע כוחות האָבן זיך נאָר געקענט אויסלעבן אינעם פּראָצעס פון פּאַקטישן אַרבעטן און עקספּערימענטירן. זיין פלאַמענדיקער טעאַטראַלער פייער, וואָס האָט אים אַזוי יונג פאַרצערט, האָט זיך נאָר געקאָנט צעשפּילן אינעם שטורם פון נשמה־געראַנגל בשעתן לאַבאָראַטאָרישן שאַפן.

וואַכטאַנגאָוו איז איצט טויט, אָבער זיינע ווערק הערן נישט אויף צו אינטערעסירן די זוכער פון נייעם טעאַטער. די „דבוק"־אויפפירונג פון „הבימה" האָט אונז דאָ, אין אַמעריקע, געגעבן די מעגלעכקייט זיך צו באַקענען וויזועל מיט אַ קליינעם טייל פון דער שאַפונג פון אָט דעם יונג־פאַרשטאָרבענעם טעאַטער־גאון.

עס איז איבעריק צו זאָגן, אז דאָ אינטערעסירט אונז

---

*) צו דער געלעגנהייט פון די „הבימה" גאַסטשפּילן אין ניו־יאָרק.

זייער ווייניק דער „דבוק" פאַר זיך אַליין. אויב עס איז שוין פון די ערשטע סצענעס קלאָר געוואָרן, אַז וואַכטאַנגאָוו האָט געמאַכט אַ תּל פון אַנ-סקיס „דבוק" און האָט דערפאַר געשאַפן אַ טעאַטער-פאָרשטעלונג, וואָס שטייט מיט טויזנט קעפּ העכער פון אַנ-סקיס ווערק, האָט עס אונז נאָר געקענט פרייען. אויך נישט וועגן דער „הבימה" ווילן מיר איצט רעדן: די „הבימה" אַלס אַ באַזונדערע דערשיינונג, און אַלס יונגער און זאַפטיקער טעאַטער-קאָלעקטיוו פאָדערט אַ באַזונדערע אָפּשאַצונג.

מיר נעמען די „דבוק"-אויפפירונג בלויז אַלס מאַטעריאַל צו באַטראַכטן, ווי אַזוי און דורך וועלכע מיטלען האָט וואַכטאַנגאָוו געזוכט צו דערגרייכן זיין טעאַטראַלן צוועק; אויף וועלכן אופן ער האָט אויסגעדרוקט זיין טיפן ווילן צו באַפרייען דאָס טעאַטער און דעם אַקטיאָר פון דעם דערדריקנדיקן איבעריקן באַלאַסט, וואָס דער דערשטיקנדיקער נאַטוראַליזם האָט אויף זיי אַרויפגעוואָרפן.

עס איז אויך איבעריק צו זאָגן, אַז די „הדבוק"-אויפפירונג איז נישט די איינציקע כאַראַקטעריסטישע אויפפירונגס-מעטאָדע פון וואַכטאַנגאָוו. ווי אַן אמתער טעאַטער-מייסטער, האָט ער זיך באַנוצט מיט אַלע מעטאָדן און וועגן, וואָס זענען נאָר אָנווענדבאַר פאַר דער בינע. ער האָט זיך באַנוצט מיט אַלע סטילן און מיט אַלע ריכטונגען, וואָס זענען אין טעאַטער באַקאַנט. ער האָט זיי מיט אַן אמת ווירטואָזישער פרייקייט געביטן סיי אין פאַרשידענע אויפפירונגען, סיי אַפילו אין איין און דערזעלביקער אויפפירונג.

דער איינציקער שטרענגער געבאָט, מיט וועלכן ער האָט זיך גערעכנט, איז געווען דער געבאָט פון טעאַטראַלן קינסטלערישן אמת, וואָס האָט זיך אים אַנטפּלעקט אין יעדער באַזונדערער פּיעסע, און וואָס איז אַרויסגעוואַקסן אַלס אימפּעראַטיווע נויטווענדיקייט פון דעם מאַטעריאַל, מיט וועלכן ער האָט אָפּערירט.

וועלכער-זשע איז דער וועג, מיט וועלכן ער האָט

דערגרייכט זיין טעאַטראַלן צוועק אין דעם האַלב-רעאַליס-
טישן, האַלב-לעגענדאַרן „דבוק”?

ווי אין דער אַלגעמיינער מאָדערנער קונסט, זוכט וואַכ-
טאַנגאָוו קודם-כל דירעקטקייט און אוממיטלבאַרקייט.
ער שיילט אַרום די טעאַטער-שפּיל פון אַלע איבעריקע שטערנ-
דיקע עלעמענטן — ליטעראַטור, מאַלעריי א. א. וו. ער לאָזט
זיי איבער נאָר אויף אַזוי פיל, וויפל זיי לאָזן זיך פאַרווענדן
אין דער אַלגעמיינער צייכנונג און פאַרוואַנדלט ווערן אין
טעאַטער. די פּיעסע דערפירט צו אַ מינימאַלער סכעמע, צו אַ
בלויזן סקעלעט, צו אַ הוילן געשטעל פאַר דער דראַמאַטישער
שפּיל. דערפאַר אַרויסגעוואָרפן אַלע פוסטע פּלוידערייען און
לאַקריצדיקע רעזאָנירונגען פון די פאַרשידענע פערסאָנאַזשן,
ווי דער משולח און לאה, וועלכע שטערן בלויז דעם גאַנג און
די שטייגערונג פון דעם שטיק. דערפאַר אַ דעקאָראַציע, וואָס
איז דערפירט ביז צו דער העכסטער איינפאַכקייט און שטרייכט
בלויז אונטער מיט איר גרויער ווייסקייט דעם דראַמאַטישן
קאָנפליקט און די טעאַטראַלע האַנדלונג.

דערפאַר די קורצע אויפשריפטן, וואָס הענגען איבער דער
דעקאָראַציע, ווי „שמע ישראל”, „קול חתן וקול כלה” און „זה
השער לד׳”, וואָס גיבן איבער אויף דעם סאַמע דירעקטסטן
אופן סיי די שטימונג, סיי דעם כאַראַקטער און פאָרגאַנג פון
יעדן אַקט.

דערפאַר די קאַרגע ווייניקע קאָלירן-פלעקן, וואָס דאַרפן
נאָר אויפן אוממיטלבאַרסטן אופן אונטערשטרייכן אַ סיטואַציע
אָדער פּאָזע.

דערפאַר די גרעלע, בלענדנדיק-ווייסע, איינטאָניקע באַ-
לייכטונג, וואָס בלייבט נייטראַל כמעט דורך דעם גאַנצן שטיק,
וואָס שניידט זיך צייטנווייז אַריין אין האַרצן מיט דער טראַ-
גישער שאַרפקייט, מיט וועלכער עס ברענען בלענדנדיק-העלע
ליכט צוקאָפּנס פון אַ טויטן; וואָס דינט דורך דער גאַנצער האַנדלונג
נאָר אַלס הינטערגרונט פאַר דער גרוילהאַפטער שפּיל פון די

פּעטלער-טענצער, און דעם שאָטנהאַפטן געראַנגל פון ליבע און טויט, פון הייליקייט און וואָכעדיקייט.

ווייל סוף-כּל-סוף זענען דאָ צוויי קאַרדינאַלע וועגן אין טעאַטער: אָ ד ע ר מען קאָן איינשפּאַנען דעם גאַנצן פּילטייליקן בינע-אַפּאַראַט, און מיט די פאַרשידנסטע טריקס און סצענישע איינפאַלן זוכן אַרויסצופישן די נויטיקע בינע-פאַרשטעלונג. דער דעקאָראַטאָר האָט דעמאָלט אַ ברייטע מעגלעכקייט פריי צו לאָזן דעם שווונג פון זיין פאַנטאַזיע; ער קאָן דאַן אַרויסווייזן די גאַנצע רייכקייט פון זיין פּאַליטרע און די אומצייליקע מוסטערן פון זיינע, סיי געמאָלענע, סיי געבויטע דעקאָראַציעס; דער עלעקטראָטעכניקער קאָן דאַן לאָזן אויפלעבן דעם גאַנצן פאַרבן-שפּיל און פאַרבן-געמיש, וואָס דער מאָדערנער באַלויכטונגס-אַפּאַראַט מאַכט פאַר אים מעגלעך. דעם קלוגן רעזשיסער שטייען דאַן צום דינסט די אומבאַגרענעצטע אויסשטאַטונגס-מיטלען צו פאַרקאָמפּליצירן דאָס בינע-בילד און פאַרשאָטענען די בינע-אַטמאָספערע; וועקסלען זיי, ווי עס וועקסלען זיך די קאָלירן און פאָרמען אין אַ קאַליידאָסקאָפּ; אָ ד ע ר — און דערצו פאָדערט זיך נאָך אַ שאַרפערע חריפות — מען קאָן א יי נ צ ו י מ ע ן און אפילו אינגאַנצן נ יי ט ר אַ ל יי ז י ר ן סיי די דעקאָראַציעס און סיי די באַלויכטונג, כּדי ס'זאָל נאָך שאַרפער און בולטער אַרויסטרעטן די שפּיל-קוואַליטעט פון די אַקטיאָרן.

דאָס איז דער ד י ר ע ק ט ס ט ע ר וועג, אויף וועלכן ס'וויל זיך אַרויסרייסן דאָס זיך באַפרייענדיקע טעאַטער, כּדי צו מאַכן אָרט פאַר דער שפּיל פון דעם באַפרייטן אַקטיאָר. דאָס איז דאָ דער וועג פון י. ב. וואַכטאַנגאָוו.

פּונקט ווי די טויטע באַשטאַנד-טיילן פון דער בינע, האָט ער אויך באַפרייט פון זיין איבעריקן באַלאַסט דעם לעבעדיקן אַקטיאָר. אויך אין זיין שפּילן זוכט ער דירעקטקייט און אומיטלבאַרקייט, סיי אין אַקטיאָרישן זשעסט און סיי אין דער אַקטיאָרישער אינטאָנאַציע. ס'איז דער פרייער זשעסט אַרויסגעטיילט פון טעאַטראַלן שטאַמפּ און דערפירט ביז צו דער לאָ-

גישער פאַרשפּיצטקייט. דער פרייער זשעסט אַרויסגעגאַקעדיקט פון דעם סצענישן שאַבלאָן און פאַרשאַרפט ביז צו דער דערפרישנדיקער פּרימיטיווקייט. ס'איז די באַפרייטע אַקטיאָרישע פּלאַסטיק, וואָס איז די בולטע פאַרקערפּערונג פון טיפער גייסטיקייט. ס'איז די אויסערלעכע קערפּער-פאָרם, וואָס גיט איבער אויף אַ וויזועלן אופן דעם אינערלעכן אידייען-פאָרגאַנג.

ס'איז די באַזעלטע אינטאָנאַציע, באַפרייט פון דעם עמאָציאָנעלן איבערפלוס. ס'איז די אינטאָנאַציע, וואָס לאָזט קלינגען דורך זיך די ריינסטע עמאָציע אין איר דיסטילירטן עסענץ.

און אויב אונזער האַלז-רעגיסטער איז באַגרענעצט; אויב אונזערע שטים-בענדער קאָנען, אין ריידן, נישט אַרויסברענגען מער ווי פון דריי ביז זעקס טענער, וועלכע זענען נישט גענוג אויסצודריקן בולט די גאַנצע שפע פון אונזערע שטימונגען און געפילן, לאָזט וואַכטאַנגאָוו זיינע אַקטיאָרן אויסזינגען זייער ווייטיק אָדער פרייד. דערפאַר דאָס אָפטע דירעקטע אומבאַמערקבאַרע איבערגיין ביי די „הבימה"-שוישפּילער פון רעדן צו געזאַנג און פון געזאַנג צו רעדן. איינס שטראָמט אַרויס פון צווייטן. איינס פלעכט זיך דורך מיטן צווייטן אין אַזאַ האַרמאָנישן און טיף-דורכגעפילטן פּראָצעס, דערפירט ביז צו לאָגישער פאַרענדיקטקייט.

און פּונקט אַזוי קינסטלעריש צוזאַמענגעפלאָכטן זענען אויך זשעסט און אינטאָנאַציע. איינע באַדינט די צווייטע. איינע אָפּהענגיק פון דער צווייטער. טיפער געפיל און פּאַסנדיקע פאָרם ווערן אומצעשיידבאַר.

און נישט ווי ביי גראַנאָווסקין, און צום טייל אויך ביי מייערכאָלדן, ביי וועמען אַלץ איז מאַשיניזירט; ביי וועמען דאָס געפיל מוז אָפּטרעטן אויפן גאָר הינטערשטן פּלאַן; וועלכער שטעלט אַוועק „ראַציע קעגן עמאָציע". ניין, ביי וואַכטאַנגאָוו שפּילט די טעאַטראַלע עמאָציע אפשר די הויפּט-ראָל. אַלץ שטראָמט פון עמאָציאָנעלן, פילנדיקן אַקטיאָר. ס'איז אָבער עמאָציע ראַציאָנאַליזירט. געפיל דיסציפּלינירט. ס'איז דאָס טיפע אַקטיאָרישע איבערלעבעניש, וואָס

געפינט איר העכסטן אויסדרוק אין דער וואונדערלעכער הענט- און פנים־שפּיל, וואָס האָט פאַרכאַפּט דעם אָטעם ביי דעם צוקוקער פון דער „דבוק"־פאָרשטעלונג.

און ווייל אַלץ איז דערפירט צו דער לאָגישסטער איינפאַכקייט; און ווייל אַלץ ווערט דערגרייכט מיט די פּרימיטיווסטע מיטלען, באַקומט זיך די טאָפּלטע דערשיינונג, וואָס סיי אויפן ראַפינירטן טעאַטער־מבין, סיי אויפן פשוטן, נאַיוון צושויער ווירקט עס כּישופדיק און ברענגט אים אַריין אין דער העכסטער אַנטציקונג. דער מיטלמעסיקער, נישט־געניטער צוקוקער, וועמענס טעאַטער־געשמאַק איז פאַרדאָרבן און אָפּגעטעמפּט, פאַרבייט עס אָפט מיט דילעטאַנטישקייט און אומבאַהאָלפנקייט.

און ווייל סיי זשעסט און סיי אינטאָנאַציע זענען באַפרייט פון איבעריקן פסולת, מאַכט עס אויף דעם שאַבלאָנעם טעאַטער־מבין, וועלכער איז געוווינט מען זאָל אים אַלץ פון דער בינע אונטערטראָגן מיטן ווערך, און צוקייטערהייד, דעם איינדרוק פון נישט־דערשפּילטקייט און נישט־דערזאָגטקייט.

און אויך טאַקע, ווייל וואַכטאַנגאָוו איז אַזוי שפּאָרעוודיק אין מאַטעריאַל; ווייל ער ווייסט דעם קינסטלערישן סוד פון „דורך מינימום מיטלען צום מאַקסימום רעזולטאַט", איז ער נישט אַזוי פאַנאַטיש געבונדן, און ברעכט מיט דער גרעסטער לייכטייק אַלע אָנגענומענע טעאַטראַלע קאַנאָנען. ער גייט מיט דער געשווינדסטער לייכטקייט איבער פון סטיל צו סטיל און פון פאָרם צו פאָרם, פון וועלכע ער שאַפט אויפן וווּנדערבאַרסטן אופן אַ גאַנץ באַזונדערע אייגנאַרטיקע פאָרם.

דערפאַר איז עס, וואָס צוזאַמען מיט דעם העכסט גראָטעסקן תּהלים־זאָגן פון ערשטן בטלן אין קלויז־אַקט, גיט ער דאָס פיין־סטיליזירטע געוויין פון דער יידענע ביים ארון־קודש. צוזאַמען מיט דער אַלטער פראַדעס נאַטוראַליסטישע באַוועגונגען — די העכסט עקספּרעסיאָניסטישע זשעסטן און פּאָזן פון חנן און הענעך אין זעלביקן אַקט. די צאַרט דיסטינגירטע־מיסטיש־פאַרחלומטע פיגור פון לאהן — צוזאַמען מיט דער

פּורים-שפּילערישער, קאָמעדיע דעל אַרטעלדיקער סצענע פון מלמד און חתן אין צווייטן אַקט. די פיין געשניצטע אימ־פּרעסיאָניסטישע פיגור פון מיכאַלקע דעם גבאי — צוזאַמען מיטן כמעט שטייגערדיקן ייִנגעלע ביים רבינס טיש אין לעצטן אַקט.

עס אַרט אונז נישט דער געמיש פון טעאַטער־סטילן, ווייל דורך זיי אַלע ווערט אויף אַ געניאַלן אופן אַרויסגע־בראַכט אַ גרויסער טעאַטער־אמת. פונקט ווי אונז אַרט נישט דער געמיש פון דעם העכסטן נאַטוראַליזם און קינסטלערישן קאָנווענציאָנאַליזם אין על גרעקאָס בילדער, ווייל דורך אים ווערט אַרויסגעבראַכט אַ גרויסער מאַלערישער אמת.

און דערפאַר איז עס, וואָס ווען סיי די בטלנים אין ערשטן, און סיי דעם רבינס מקורבים אין לעצטן אַקט דער־הייבן אונז און שטעקן אונז אָן מיט דעם העכסטן טעאַטראַלן עקסטאַז, באַמערקן מיר אפילו נישט, און אונז אַרט נישט, וואָס זייערע בערדלעך זענען שלעכט צוגעקלעפּט און קאָנען אויס־זען ווי אומבאַהאָלפן. עס איז די כלומרשטע אומבאַהאָלפנקייט, וואָס ווירקט אויף אונז אַזוי דערפרישנדיק אין דער פּרימיטי־ווער מאַלעריי.

עס איז דער גרויסער קונסט־חוש פון וואַכטאַנגאָוון, וואָס זאָגט אים אונטער, ווען צו געבן אַ פול־פאַרענדיקט בילד, און ווען זיך צו באַנוגענען מיט אַ בלויזן שמיר אָדער ווונק. דער בולטסטער סימן פונם עכטן קינסטלער.

און אויך דער געניאַלער מייסטערשאַפט פון וואַכטאַנגאָוון איז צו פאַרדאַנקען די דערשיינונג, אז נישט געקוקט דערויף, וואס זייענדיק שטאַרק געצוימט און טיף געשלאָסן אין אַלגע־מיינעם אַנסאַמבל, בלייבט יעדער איינער פון די שוישפּילער טיף אינדיווידועל און דורכאויס פריי. נישט געקוקט אויף דעם, וואָס אַלע שפּילער צוזאַמען שטעלן מיט זיך פאָר איין אומצעטיילבאַר גאַנצעס, — דאָך אָבער, אין די ראַמען פון דעם אָנגעצייכנטן רעזשיסאָרישן בילד, בלייבט יעדן איינעם איבער די פולע פרייקייט פאַר זיינע שוישפּילערישע מעגלעכקייטן.

פאַרקערט, דעם אינדיווידועלן שוישפּילער ווערן נאָך די מעגלעכקייטן פאַרברייטערט. מער פאַרענדיקטע פיגורן, ווי פרידלענדערס חנן און מיכאַלקע, ראָווינאַס לאה און בנימין צמחס הענעך, קאָן מען זיך קוים פאָרשטעלן. אַזאַ פּלאַסטישע בולטקייט, עמאָציאָנעלע עקספּרעסיע און שאַרפע פיגורן-צייכענונג, ווי בײַ יעדן אײנעם באַזונדער אין דער בעטלער-סצענע, קאָן מען זעלטן זען אפילו אויף די בעסטע בינעס פון דעם אַלטשטײגערישן טעאַטער.

עס איז זיכער, אַז די „הבימה"-שפּילער וואָלטן געקאָנט זײַן דער בעסטער ענטפער אויף דער טענה, אַז דער מאָדערנער רעזשיסאָר איז אַ שטער פאַרן אײנצלנעם אַקטיאָר; אַז ער אונטערדריקט זײַן פערזענלעכע שוישפּילערישע פרייקייט.

און פון וואַנען אָט די גאַנצע שפע פון אויג-דערקוויקנדיקע זשעסטן און אַזוינע טיף-יידישע פאָזן? פון וואַנען האָט זיך צו אונז אַזוי פלוצים באַוויזן די גאַנצע רייכקייט פון יידישע שטעלונגען, הענט-באַוועגונגען און סטיליזירטער פּנים-שפּיל? וואַכטאַנגאָוו איז עס באַשערט געווען אָפּצורײַניקן דעם אַזוי פאַרביליקטן און פאַרבורלעסקעווען יידישן בינע-זשעסט און יידישע בינע-תּנועה, און ווידער פאַר אונז אַנטפּלעקן דעם גאַנצן חן און רייץ, וואָס ס'האָט אין זיך די ליניען-רייכע יידישע באַוועגונג, דער סטילפולער יידישער זשעסט. ס'איז דער יידישער זשעסט, קערפּער-בויג און פּנים-שניט, וואָס ציט זיך פון אונזערע אַלטע גראַפיקער דורך א. מ. ליליען ביז צו שאַגאַל, אַלטמאַן און ריבאַק.

און אויב יידיש טעאַטער דאַרף האָבן אַן אײגנאַרטיקן יידישן סטיל און יידישע ליניע, דאַרפן אונזערע יידישע שוישפּילער דאַנקבאַר זײַן דעם אַרמענער וואַכטאַנגאָוו, וואָס האָט זיי אָנגעוויזן דעם פאַרלוירענעם וועג צום פאַרשאָטענעם קוואַל פון דער יידישער מאַלעריי.

דאָסזעלביקע אויך בנוגע יידישן טאָנארט און יידישער אינטאָנאַציע. וואַכטאַנגאָוו האָט דורך די „הבימה"-שוישפּילער באַפרייט די יידישע אינטאָנאַציע פון איר פאַרביליקטער מאַרק-

גרילצעניש און שאַבלאָנעם קנייטש, אָט דעם באַזונדערן מה־יפית־קנייטש, וואָס האָט אזוי פיין געדינט אויף חוזק צו מאַכן און אָפּצושפּאָטן פון אידן אויף אַלע נישט־יידישע בינעס.

ער האָט פאַר דעם יידישן שוישפּילער צוריק אַנטפּלעקט דעם פאַרגעסענעם אוצר פון יידישן לעבנס־שטייגער, יידישן ליטורגישן געזאַנג, און יידישן פאָלקס־ליד. און אַזוי אַרום צוריק אויסגעלייזט די עכט־יידישע אינטאָנאַציע, וואָס ער האָט דערהויבן צום קינסטלערישן אויסדרוק.

ער האָט עס געטאָן, פּונקט ווי יעווּרעאינאָוו האָט פאַרן רוסישן שוישפּילער און רוסישן צוקוקער צוריק אַנטפּלעקט די גאַנצע פּראַכט און שיינקייט פון אַלט־רוסישער סטיליזאַציע אין זיין „צערמאָניען טעאַטער".

און אַנדערש האָט דאָס גאָרנישט געקאָנט זיין. ווי אַן אמתער קינסטלער האָט וואַכטאַנגאָוו געמוזט זוכן די פּאַסיק־סטע אויסדרוקס־מיטלען, וועלכע זענען כאַראַקטעריסטיש פאַר דעם מאַטעריאַל, מיט וועלכן ער האָט געאַרבעט; די אַנטשפּרעכנ־דיקסטע פאָרם, וואָס איז אַרויסגעוואַקסן פון דעם אינערלעכן מהות און פּסיכישע אייגנטימלעכקייטן פון דער גרופּע שוישפּי־לער, מיט וועלכע ער האָט פאַרבונדן דעם נשמהדיקסטן טייל פון זיין שאַפן.

ער האָט דעם מאָדערנעם יידישן אַקטיאָר צום ערשטן מאָל באַקענט מיט דעם מאָדערנעם יידישן מאַלער און אים אָנגערעגט, ער זאָל ביים לעצטן נעמען אַלץ, וואָס לאָזט זיך האַרמאָניש פאַרווענדן אין זיין סצענישער אַרבעט.

דערפאַר די עכט־ריבאַקישע פיגור פון איטקינס סענדער דעם גביר מיט זיין גאַנצער קרומער גופיקייט און ברייטע לי־ניעס. דערפאַר די גרין־בלויע מאַסקע ביי צמחס קראַנקן צדיק, וואָס דערמאָנט אַזוי געלונגען אָן די שאַגאַלישע פנימער. דער־פאַר פּרודקינס אויסגעקרומטע פאַרשפּיצטע משולח־געשטאַלט — אָן עכטע אַלט־יידישע האָלץ־שניט־פיגור. דערפאַר די שאַרפע, בולט־עקספּרעסיווע, קאָלירטע גרימען ביי די בעטלער, וואָס גיבן

איבער אויף אַ דירעקטן אופן דעם גאַנצן גרויל און די גאַנצע צווייקערטקייט פון זייערע נשמות.

ווייל מאַלעריי אויף דער בינע איז ביי וואַכטאַנגאָוון נישט קיין צוועק פאַר זיך אַליין, נאָר אַ מיטל, מיט וועלכן ער באַנוצט זיך גערן, כדי אַרויסצוברענגען די בילדער, געשטאַלטן און גרופּן, וועלכע האָבן אין זייער לעצטן סך־הכּל איין גרויסן און אַלץ פאַרשלינגענדיקן ציל — דאָס סצענישע בילד, די טעאַטראַלע קאָמפּאָזיציע. עס איז מאַלעריי טעאַטראַליזירט. עס איז מאַלעריי סצעניש דינאַמיזירט.

און דאָסזעלביקע אויך מיט דער מוזיק. ס'איז נישט בלויז אינצידענטאַלע מוזיק, וואָס דינט נאָר צו אילוסטרירן און אונטערשטרייכן אַ געגעבענעם מאָמענט אָדער שטימונג. עס איז מוזיק פאַרטעאַטראַליזירט. עס איז מוזיק אַלס אַ לעבעדיקער באַשטאַנד־טייל, וואָס גייט אַריין אין דעם וועזנטלעכן צוזאַמענשטעל פון דער פאָרשטעלונג — סיי אין דעם עקזאַלטירטן זינגען פון די שוישפּילער, סיי ווען זי דאַרף אונטערשטרייכן דעם ריטם פון זייער געשפּענסטער־אַרטיקן טאַנצן, סיי ווען זי דאַרף דורך דעם פּויקן און טאַצן־געקלאַפּ פאַרפילפאַכן די שטאַרקייט פון דעם בעטלערישן „אהא!" אָדער ביים שופר־בלאָזן. און צום סוף, ווען פּשוטע מענטשלעכע רייד זענען צו־שוואַך איבערצוגעבן די געהויבנקייט פון מאָמענט, און די האַנדלונג גייט, ביים שלוס פון דער פאָרשטעלונג, איבער אין ריינעם אָפּערן־געזאַנג, תּמיד האָט וואַכטאַנגאָוו איין ציל און איין באַשטימטן צוועק — דער טעאַטראַלער ווערט פון דער פאָרשטעלונג.

און אַזוי אַלץ, צו וואָס זיין גאָניאַלע האַנט רירט זיך צו, באַקומט מיט אַמאָל אַ העכערע טעאַטראַלע באַדייטונג און אַן עכט־קינסטלערישן טעאַטראַלן ווערט. פּשוטע מענטשלעכע פרייד ווערט ביי אים פאַרוואַנדלט אין אַ העכערער טעאַטער־פרייד. איינפאַך מענטשלעך געוויין ווערט ביי אים דערהויבן צו דער העכסטער מדרגה פון טעאַטער־געוויין. בעטלערישע, האַלב־ווילדע עקזאַלטאַציע ווערט דורך זיין כּשוף־ריר פאַרוואַנדלט אין סטילי־

זירטן טעאַטראַלן עקסטאַז פון דער העכסטער מדרגה, וואָס פאַרכאַפּט דעם צושויער און רייסט אים מיט.

ער איז תמיד מקריב דאָס אַנעקדאָטישע צוליב דעם העכערן טעאַטער-צוועק. און אָט צוליב דעם צוועק שיילט ער ארום דעם משולח פון דעם ליטעראַרישן און מאָראַליזירנדיקן אויסטייטש, און פאַרוואַנדלט אים אין אַ מין „פייפל-שפּילער״ אין רייַנהאַרטס „מיראַקל״, וועלכער דערשיינט ביי חנגס אָדער לאהס שטאַרבן און דעקט זיי איבער מיט דעם שוואַרצן טויטן-טוך. עס איז אַ ריין-טעאַטראַלער אַקאָרד אין דער אַלגעמיינער סצענישער קאָמפּאָזיציע.

אָט אַזוי, טיף דורכגעדרונגען מיט דעם גרויסן טעאַטראַלן באַוווסטזיין, דורכגעלייטערט פון דער שיינער טעאַטראַלער באַזונדערקייט, איז טריט ביי טריט געגאַנגען איבערן גרויסן וועג צו דער באַפרייונג פון טעאַטער איינער פון די ליכטיקסטע פערזענלעכקייטן, וואָס די אייראָפּעישע בינע האָט אַרויסגעבראַכט פאַרן לעצטן פערטל יאָרהונדערט — י. ב. וואַכטאַנגאָוו.

מערץ 1927

איינפלוסן איז טעאַטער

טעאַטער, פונקט ווי שפּראַך, פונקט ווי יעדער קונסט־צווייג, איז אַ לעבעדיקער, זיך אַנטוויקלענדיקער אָרגאַניזם, וואָס קאָן נישט געהאַלטן ווערן אונטער אַ גלעזערנער דעק, אַז צו אים זאָל קיין לופט נישט צוקומען. טעאַטער נערט זיך נאָר דורך דער פרישקייט און דעם בלוט צופלוס, וואָס עס קריגט דורכן קומען אין שטענדיקער באַרירונג מיט דער אויסערלעכער וועלט און אירע פּראָבלעמען. טעאַטער וואַקסט אויס נאָר דורכדעם, וואָס עס באַאיינפלוסט און ווערט באַאיינפלוסט פון די פאָרמען און שאַפונגס־אַרטן פון די, מיט וועמען עס קומט אין צוזאַמענשטויס. ס'איז דאָס אייביקע וואַנדערן פון יחידים און גאַנצע פעלקער; די אייביקע פיבערהאַפטע אומרויקייט, וואָס צווינגט סיי דעם איינציקן, סיי גאַנצע פעלקער־גרופן צו זוכן און זיך צוקוקן: ווי לעבט מען דאָרט, אין אַנדערע לענדער — אָט דאָס אייביקע בלאָנדזשען איז עס, וואָס געשטאַלטעט, בייט איבער דאָס אויסזען, און שאַפט נייע אויסדרוקס־מיטלען אין דער פלאַסטישער קונסט, אין דער ליטעראַטור, און אויך אין טעאַטער.

די געשיכטע פון טעאַטער איז איין לאַנגע קייט פון צוזאַמענשטויסן און איינפלוסן. פּרובירט מען נאָכפאָלגן די אַנטוויקלונגס־געשיכטע פון דער דראַמאַטישער קונסט אין איין לאַנד, דערזעען מיר, אַז די וואָרצלען אירע, איר אָנהויב ליגט גאָר אין אַן אַנדער לאַנד, פון וואַנען זיי זענען פאַרטראָגן

געוואָרן. אָדער אַז אַ געוויסע פּעריאָדע אין איר אַנטוויקלונגס־קייט איז אינגאַנצן באַאיינפלוסט געוואָרן פון פרעמדע, דרויסנ־דיקע סבות.

ווער ווייסט וואָס פאַר אַן אויסזען עס וואָלטן געהאַט אונזערע טעאַטער־געביידעס, און וועלכע פאָרמען עס וואָלט גע־האַט אונזער היינטיקע בינע, ווען נישט די אויסוואַנדערונגען פון די איטאַליענישע בינע־מייסטערס, וואָס האָבן אין דער נאָך־רענעסאַנס פּעריאָדע זייערע בייע סצענישע איינריכטונגען אַרויסגעפירט מיט זיך אין די פראַנצויזישע קעניגלעכע הויפן, ווו זיי זענען אַדאָפּטירט און ווייטער אַנטוויקלט געוואָרן, און דערגאַנגען צו אונז אין דעם געשטאַלט ווי מיר האָבן זיי היינט.

ווער קאָן זאָגן אויף וואָס פאַר אַ וועגן עס וואָלט זיך אַוועקגעלאָזט, און אין וועלכער ריכטונג עס וואָלט זיך אַנט־וויקלט סטאַניסלאַווסקיס טעאַטער, ווען נישט דער וויזיט פון די „מייניגער” אין רוסלאַנד, וואָס האָט געהאַט אַזאַ דעצי־דירנדיקע השפעה אויף סטאַניסלאַווסקין, און אויפן גאַנצן רו־סישן טעאַטער בכלל.

קעגנזייטיקע איינפלוסן אין דער קונסט, און אויך אין דער קונסט פון טעאַטער, זענען פרוכטבאַר, קרעפטיקנדיק און נויטיק, פונקט ווי אונזער פרייע בלוט צירקולירונג, וואָס האָט די גרויסע אויפגאַבע צוצופירן אַלע נויטיקע זאַפטן און שטאָפן, וואָס העלפן שאַפן נייע צעלן פאַר דער פאַרשטאַרקערונג פון אונזער קערפּער.

די וויטאַליטעט פון אַ טעאַטער דריקט זיך נאָר אויס אין דעם, וואָס עס איז פעיק זיך צו אַנטוויקלען, וואָס עס קאָן שטענדיק אין זיך געפינען אַן אָפּקלאַנג און אַן אָרט פאַר אַלע ניי געשאַפענע פאָרמען און באַדינגונגען.

אין דעם מאָמענט, ווען אַ טעאַטער וויל זיך איזאָלירן, זיך פאַרשליסן אין די אייגענע דליד אמות ; ווען עס פאַרשטאָפּט טיר און פענסטער, און הערט אויף צוצולאָזן צו זיך די אַלע פּראָבלעמען און פאָרמען, וואָס ווערן געבוירן אין דער גרוי־סער וועלט, אין דעם מאָמענט פאַראורטיילט עס זיך צו דעם

אייגענעם אונטערגאַנג. עס ווערט פאַרגליווערט, אויסגעצערט, און שטאַרבט פון דער געלער-זוכט, אָדער בלוט-אָרעמקייט.

נאַטירלעך איז די הויפּט-באַדינגונג, אַז יעדעס באַטרעפנדיקע טעאַטער, זאָל אינערלעך זיין אַזוי שטאַרק, ס׳זאָל קינסטלעריש זיין אַזוי רייך, אַז עס זאָל די נייע פאָרמען, די נייע איינפלוסן קאָנען אויפנעמען, זיי קינסטלעריש פאַרדייען, און זיי צוגעבן זיין אייגענעם חותם, זיין אייגענע פאַרשענערטע צורה. נאָר אַזאַ טעאַטער קאָן זיך דערהויבן, און פאַרדינט גערעכנט צו ווערן אַלס אַ נאַציאָנאַלע אינסטיטוציע.

איינפלוסן אין טעאַטער, וואָלט איך צוטיילט אויף צוויי מינים: אומדירעקטע און דירעקטע.

אונטער אומדירעקטע פאַרשטיי איך, ווען, למשל, אַ טעאַטער, וואָס האָט נאָך לאַנגיאָריקער שווערער אַרבעט און פאָרשן זיך דערהויבן ביז אַ געוויסער קינסטלערישער מדרגה, מיט אַן אייגנאַרטיקן סטיל און באַזונדערע פאָרמען. ווען אַזאַ טעאַטער לאָזט זיך אַוועק באַזוכן און געזעען ווערן אין פרעמדע לענדער — ווי דער אויבנדערמאָנטער פאַל מיט די „מייניגער, אָדער דער נישט לאַנגיקער וויזיט פון די „מאָסקווער" אין אַמעריקע. אַזעלכע וויזיטן האָבן אַן אומדירעקטן איינפלוס אויף די בינע-פאָרמען פון די לענדער, וועלכע זיי באַזוכן. די היימישע קינסטלער זעען, פאַרגלייכן, אייגנען זיך צו דאָס, וואָס אַפעלירט צו זיי אַמבעסטן, און הייבן ביי זיך אַליין אָן צו שאַפן און ווירקן, באַוווסטזיניק אָדער אומבאַוווסטזיניק, אונטער דער דאָזיקער השפעה.

גאַנץ אַנדערש איז אָבער, ווען אַ קינסטלער פאָרט ספּעציעל אַוועק שטודירן די בינע-פאָרמען פון אַן אַנדער לאַנד, און ברענגט מיט זיך גאָכדעם צוריק דיינע דערפאַרונגען און אָנגעזאַמלטע קענטעניש, און נוצט זיי אויס באַוווסטזיניק אין זיין אייגענער אַרבעט. אָדער ווען אַ קינסטלער פון אַ פרעמדער בינע ווערט ספּעציעל איינגעלאַדן צו קומען און איבערפלאַנצן די שוין ביי זיך דערגרייכטע קינסטלערישע רעזולטאַטן אויף דער נייער בינע, וואָס האַלט נאָך אין אויפנעמען און

זוכן. דאַן איז שוין דער איינפלוס אַ דירעקטער, אוממיטל-באַרער.

אַ סך טעאַטער-פאָרשער גיבן צו, אַז דאָס וואָס טאַלמאַ האָט זיין יוגנט פאַרבראַכט אין ענגלאַנד, און האָט געהאַט אַ געלעגנהייט זיך צו באַקענען מיט שעקספּירס ווערק, און מיט די מעטאָדן פון זייער אויפפירונג פון דער ערשטער האַנט, אַז דאָס האָט געהאַט אַ דירעקטע השפעה אויף זיין גאַנצן שפּעטערדיקן קאַמף קעגן די אויפגעבלאָזענע, פּוסטע פאָרמען פון דעם פראַנצויזישן טעאַטער. אַ קאַמף, וואָס האָט שפּעטער אינגאַנצן איבערגעענדערט דאָס וועזן און כאַראַקטער פון דער דעמאָלטיקער פראַנצויזישער בינע.

אַ דירעקטן איינפלוס אויף דער מאָדערנער רוסישער בינע האָט געהאַט גאָרדאָן קרעג, ווען ער איז איינגעלאַדן געוואָרן דורכן „מאָסקווער קונסט טעאַטער" צו קומען אויפפירן „האַמלעט". זיין „שירמען-אויסשטאַטונג" איז טאַקע דעמאָלט נישט געווען קיין גרויסער באַלדיקער דערפאָלג. די צייט איז נאָך דעמאָלט נישט רייף געווען פאַר אַזאַ פרייער אויפפירונג אויף דער רוסישער בינע. אָבער אין דער קינסטלערישער וועלט מעסט מען נישט קיין גרויסע אויפטוען לויט דעם, צי אין דער ברייטער עולם יאָ גרייט אָדער נישט גרייט באַלד צו באַצאָלן פאַר זיי. די אָנהענגער און אפילו באַקעמפער פון גאָרדאָן קרעג ווייסן, אַז די חדשים, וואָס ער האָט פאַרבראַכט אין רוסלאַנד זענען געווען פון גרויסן באַטייט פאַר דעם רוסישן טעאַטער. נישט געווען כמעט קיין איין שפּעטערדיקע מאָדערנע אויפפירונג אויף דער רוסישער בינע, וואָס איז געווען פריי פון קרעגס איינפלוס; פון זיין דרייסטן באַקעמפן די אָפּגעלעבטע נאַטוראַליסטישע בינע-פאָרמען.

אָמשאַרפסטן און אָמקלאָרסטן זעט זיך דער פּראָצעס פון איינפלוסן און אויסטוישן אָן אין דער צייט פון רעוואָלוציעס אָדער מלחמות. ווען גאַנצע לענדער ווערן אויפגעטרייסלט; ווען גאַנצע באַפעלקערונגען צוזאַמען מיט זייערע שאַפנדיקע קינסטלער ווערן געצוווּנגען איבערצובייטן זייערע איינגעפונדע-

טעטע וווינונגס־ערטער. די איינגעוואַנדערטע ברענגען מיט זיך מיט אין זייערע גלות־לענדער דעם אייגענעם היימישן לעבנס־שטייגער, דעם באַזונדערן היימישן קאָלאָריט, און די ספּעציפישע ליטעראַרישע און קינסטלערישע פאָרמען, וועלכע באַווירקן דאָס נייע לעבן, און ווערן, צו דערזעלבער צייט פון דעם נייעם לעבן באַווירקט און ביסלעכווייז איינגעשלונגען.

ס'איז גענוג, בלויז אויבערפלעכלעך אָנצווייזן דעם די־רעקטן און אומדירעקטן איינפלוס, וואָס דאָס נאָך־מלחמהדיקע רוסלאַנד האָט געהאַט אויף כמעט אַלע לענדער אין דער וועלט, סיי בנוגע מאַלעריי, ליטעראַטור בכלל און בנוגע בינע קונסט בפרט. מען קאָן זאָגן, אַז ס'איז נישטאָ קיין איין וועלט־בינע, וועלכע האָט נישט, דירעקט אָדער אומדירעקט אויפגע־לעבט אונטער דעם אויפפרישנדיקן איינפלוס פון די רוסישע בינע־קינסטלער.

ווערט ווידער געבוירן און געשטאַרקט דאָס טשעכאָסלאָ־וואַקישע נאַציאָנאַלע טעאַטער אונטערן מאַגישן איינפלוס פון דעם וויזיט פון די מאָסקווער קינסטלער, און דורך דער די־רעקטער קינסטלערישער השפעה פון איינצלנע אַרטיסטן־רעזשי־סאָרן, וואָס ווערן אַהין פאַרוואָרפן אַ דאַנק דער לעצטער רו־סישער רעוואָלוציע. גיט דאָס שטאָקהאָלמער טעאַטער די שענ־סטע אָפּערע־ און דראַמע־אויפפירונגען, אַ דאַנק דער מיטאַר־בעטונג פון די רוסישע רעזשיסאָרן גלות־אָפּריכטער. אַרבעט סטאַניסלאַווסקיס געוועזענער רעזשיסאָר סאַנין אויף דער בינע פון דער פאַריזער „נאַציאָנאַלער אָפּערע", ווו ער גיט איין אויפפירונג קינסטלערישער און ווונדערלעכער פון דער צווייטער. ווערט דער דיאַגילעוו־באַקסט „רוסישער באַלעט" איינע פון די שענסטע נאַציאָנאַל פראַנצויזישע אינסטיטוציעס. קומט פיאָדאָר קאָמיסאַרזשעווסקי קיין ענגלאַנד און אַמעריקע, ווו זיינע אַרבעטן לאָזן איבער אַ טיפן איינדרוק אויף די זוכער פון נייע וועגן אין טעאַטער. אָרדנען זיך איין אין אַמעריקע מישעל פאָקין און ריטשאַרד באָלעסלאַווסקי און טוען שטילע סטודיא אַרבעט, וואָס זייער באַדייטונג פאַרן דערציען אַ נייעם

קינסטלערישן דור פאַר דער אַמעריקאַנער בינע איז נאָך דער־ווייל נישט אָפּצושאַצן.

ס'וועט זיין גענוג בלויז פאַרבייגייענדיק צו דערמאָנען פּראַנסואַ קאָפּאָס וויזיט אין אַמעריקע מיט זיין „וויו קאָלאָמביע" טעאַטער, דעם גלאָררייכן וויזיט פון סטאַניסלאַווסקיס „קינסט־לערישן טעאַטער" און מאַקס ריינהאַרטס ריזיקן דערפאָלג פון זיין „מיראַקל"־אויפפירונג, צו זעען, ווו עס ליגן די גרויסע אַרטיסטישע כחות, וואָס האָבן באַווירקט און באַאיינפלוסט די אינטענסיווע טעטיקייט צו שאַפן אַ קינסטלערישע בינע אין אַמעריקע, פאַר די לעצטע פינף־זעקס יאָר.

די געשיכטע פון די פאַרשידענע איינפלוסן אונטער וועלכע עס האָט זיך געפונען אונזער יידיש טעאַטער, זייט עס האָט זיך עטאַבלירט אין די לעצטע 50 יאָר, איז נאָך נישט גע־שריבן געוואָרן. אונזער בינע וואַרט נאָך אויף דעם פאָרשער, וואָס זאָל אַרויסשיילן און קלאָר מאַכן די אַלע באַזונדערע כחות, וואָס האָבן געהאַט אויף איר אַ ווירקונג און געהאָלפן זי געשטאַלטן; וואָס זאָל קלאָר מאַכן די אַלע ענדערונגען, וואָס אונזער טעאַטער האָט זיך געמוזט אונטערוואַרפן, אַ דאַנק די פאַרשידענע רדיפות, אַ דאַנק דעם אַרומטרייבן זיך פון לאַנד צו לאַנד.

רוסלאנד, רומעניען, אונגאַרן, דייטשלאַנד און אַמעריקע זענען זיכער נישט פאַרביי אָן קיין איינפלוס אויף דעם רעס־פּעקטיוון יידישן טעאַטער. אומעטום, ווו דער יידישער אַקטיאָר האָט נאָר אָנגעשפּאַרט, האָט ער עפּעס געלערנט און גענאַשט פון דעם אָרטיקן טעאַטער און אָרטיקע שוישפּילער. איבעראַל, ווו דאָס יידישע טעאַטער איז פאַרוואָרפן געוואָרן, פלעגן אַקט־יאָרן לויפן זען, ווי אַזוי שפּילט מען „ביי זיי". אַ סך טאַקע מיט דער באַזונדער כוונה „עפּעס צו כאַפּן", און אַ סך אומבאַ־וווסטזיניקערהייט, פּשוט אויס דעם פאַכמעניש־קינסטלערישן טריב.

די וועלט־בינע איז בכלל געווען די איינציקע דראַמאַ־

סישע שולע, ווו דער רוב יידישע שוישפּילער האָבן געקריגן זייער פּאָרבערייטונגס־לערע; ווו זיי האבן דאָס ערשטע מאָל איבערהויפּט זיך דערוווסט, וואָס הייסט אזוינס שפּילן טעאַטער.

מען וואָלט געקאָנט אָנווייזן אויף שפּורן פון באַזונדערע רוסישע, אַמעריקאַנישע און דייטשע סטילן סיי אינם שפּילן פון איינצלנע אַקטיאָרן און סיי אין די פאַרשידענע אויפפירונגס־מעטאָדן אויף דער יידישער בינע. פּונקט ווי יעדעס וועלט-טעאַטער, איז אונזער יידיש טעאַטער געווען אוגטערגעוואָרפן דעם געזעץ פון באַאיינפלוסט ווערן און — ווי געוואַגט עס זאָל נישט קלינגען — אויך פון באַאיינפלוסן אַנדערע.
איך מיין נישט דאָ דעם שוין ביז צו איבערטריבנקייט באַוווסטן פאַקט, אַז די בעסטע טוערס און שאַפערס אויף אַלע אייראָפּעישע בינעס זענען יידן. איך מיין דאָ גאַנץ פּשוט, אַז אויך אונזער יידישע בינע אַלס אַ גאַנצע, האָט באַאיינפלוסט אַנדערע, שכנותדיקע בינעס. צווישן אַקטיאָרן זענען גוט באַקאַנט די אָנצאָליקע פאַקטן, ווען קריסטלעכע רעזשיסאָרן אָדער שוישפּילער פלעגן קומען אין יידישן טעאַטער זיך צוקוקן און לערנען זיך אויפפירן געוויסע פּיעסן, אָדער זעען געוויסע יידישע שוישפּילער שפּילן. דערביי האָבן זיי אָפן אַרויסגעזאָגט זייער באַוווּנדערונג און נישט באַהאַלטן דעם פאַקט, אַז זיי האָבן אַ סך געלערנט פון דעם געזעענעם.

וואָס ס'איז אָבער כאַראַקטעריסטיש און נויטיק אָנצוווייזן איז, אַז אויף אונזער בינע האָבן געהאט אַן אָרט נאָר *אומ־דירעקטע* איינפלוסן. ס'האָבן נאָר געהאַט אַ ווירקונג די אַלע צוזאמענשטויסן, ווען דער יידישער שוישפּילער, אָדער יידישער רעזשיסער איז געקומען פּנים אל פּנים מיט די פרעמדע טעאַטערס און איבערגענומען זייערע וועגן. דירעקט אָבער איז די יידישע בינע קיינמאָל נישט באאיינפלוסט געוואָרן פון פרעמדע, דרויסנדיקע שאַפערס, וואס זאָלן אַרבעטן אויף איר.

איך וויל נישט רעדן איצט פון די עטלעכע קריסטלעכע שוישפּילער, וואָס זענען צוליב אומנאָרמאַלע סבות, קעגן זייער ווילן פאַרבלאָנדזשעט געוואָרן אויף אונזער בינע. אַזעלכע זע־

נען פאַר דער מלחמה געווען אין רוסלאַנד און זענען אויך איצט דאָ אין אַמעריקע. זייער השפעה איז געווען אַ פאַרביי־גייענדיקע און אומבאַדייטנדע. איך מיין פרעמדע רעזשיסאָרן, וואָס האָבנדיק געשאַפן עפּעס גרויסעס, אייגנאַרטיקעס אויף דער אייראָפּעישער בינע, זאָלן ווען קומען אין יידישן טעאַטער, און אַנטפּלעקן זייער קענטעניש און דערפאַרונג דער נייער סביבה, וועלכע זיי האָבן אַדאָפּטירט, און צו וועלכע זיי זאָלן זיך וועלן צופּאַסן. אַזעלכע זענען נישטאָ.

ס'זענען דורכגעפאַלן די איינצלנע פרואָבן, וואָס זענען געמאַכט געוואָרן אַ דאַנק די אַלגעמיינע מלחמה־באַדינגונגען, צוצוציען פאַר דער יידישער בינע רעזשיסאָרן פון דער פרעמד.

און שולדיק אין דעם איז די אַנדערשקייט און באַזונ־דערקייט פון אונזער לעבן, וועלכעס איז אַזוי פרעמד און נישט צוטריטלעך פאַר די, וואָס האָבן זיך נישט דערצויגן אויף אונזער „בלוטיקער שיינקייט". שולדיק איז די אומפאַר־צייטלעכע גרינגשעצונג, מיט וועלכער עס באַציען זיך די אַלע „צוגעקומענע" צו אונזער לעבנס־שטייגער, צו אונזער אייגנאַר־טיקייט און איבערהויפּט, צו אונזער שפּראַך. שולדיק איז דאָס נישט קאָנען און דאָס נישט וועלן זיך צופּאַסן צו דער נייער סביבה, דאָס מורא האָבן זיך „אַראָפּצולאָזן" צו דעם נייעם לעבן.

גייט אַ רוסישער קינסטלער אַרבעטן אויף דער פּראָוו־ינציאַלער בינע — איז אויב ער טוט עס אויס ליבע, ברענגט ער מיט זיך מיט דעם נויטיקן באַגאַזש פון קענען די נייע ליטעראַטור, דאָס נייע לעבן און די נייע שפּראַך. אויב אָבער ער קומט אַרבעטן אויף דער פרעמדער בינע אויס נויט, וועט ער זיך מיט אַלע מעגלעכקייטן זוכן אונטערצוּוואַרפן די פאָ־דערונגען פון דעם נייעם לעבן. און וועט זיין זהיר וזהיר נישט צו פאַרלעצן חלילה די שפּראַך, וועלכע ער קען נישט און וועלכע ער שעצט אַזוי שטאַרק.

אַנדערש אָבער איז, ווען אַזאַ איינער קומט אַרבעטן אויף דער יידישער בינע. קודם־כל טוט ער עס נאָר אין לעצטן פאַל, ווען טרינקענדיק זיך, וויל ער זיך אָנכאַפּן אָן אַן אי־

פערגעבערענטער שטרוי. און קומענדיק ברענגט ער מיט זיך מיט פאראכטונג און אָפענע שנאה צו דעם נייעם לעבן, וואָס ער הייבט נישט אָן צו באַגרייפן, און פאַר וועלכן ער האָט נאָר פאַרשטאָפטע אויערן און אויגן.

וואָס עס באַליידיקט אַממערסטן איז זייער עם־הארצותדיקע, פּמעט וואַנדאַלע באַציונג צו יידיש, צו וועלכע זיי ווייזן אַרויס אַן אָפענע איינגעעקשנטע שנאה.

מיר איז אויסגעקומען צו אַרבעטן כמעט מיט יעדן פון די אויף אַ ווײַלע צוגעקומענע פרעמדע רעזשיסאָרן, און פון יעדן פון זיי האָב איך געהערט די איינגעלערנטע, ביז צום עקל דערעסענע פראַגע, וואָס זיי וואָלטן נישט געוואַגט צו פרעגן אַפילו בנוגע האָטענטאָטיש: יידיש איז דען אַ שפּראַך? יידיש האָט דען אַ גראַמאַטיק?...

אַ סך אמת איז דאָ אין דעם, אַז די באַציונג, וואָס דער רוב יידישע שוישפּילער גופא האָט צו דעם אייגענעם מאַמע־לשון איז אויך נישט אַזא, וואָס זאָל אַרויסרופן דרך ארץ, און צווינגען דעם זייטיקן צו רעספּעקטירן די שפּראַך. אָבער דאָס איז אַן ענין פאַר זיך אַליין.

ס'איז גרינג צו פאַרשטיין, אַז ביי אַזעלכע באַדינגונגען קאָן קיין גוטס נישט אַרויסקומען. ביידע צדדים בלייבן זיך פרעמד. און דער נייער, צוגעקומענער זוכט ביי דער ערשטער געלעגנהייט זיך אַרויסצוכאַפּן פון דער נישט באַליבטער סביבה.

דערפאַר איז עס, וואָס קיין איינער פון זיי האָט זיך נישט באַפעסטיקט אין יידישן טעאַטער, און קיינער פון זיי קאָן נישט האָבן קיין דירעקטן, לאַנג־דויערנדיקן איינפלוס אויף דער יידישער בינע.

ליידער זעט זיך נישט, אַז די לאַגע זאָל אַנדערש ווערן; אַז אין דער נאָענטער צוקונפט זאָל אונזער טעאַטער ווערן אַן אָרט, וווהין עס זאָלן מיט ליבע און דרך־ארץ קומען אַרבעטן קינסטלער פון דער פרעמד. אויף וויפל אונזער בינע איז באַשערט זיך צו אַנטוויקלען און גיין פאָראויס, וויפל איר

איז באַשערט דורכצומאַכן די אַלע איבערגאַנגס-מדרגות, כדי צו קאָנען מיטהאַלטן מיט אַלע וועלט-בינעס, מוז די אַרבעט געטון ווערן מיט אונזערע אייגענע כּחות און מיטלען. אונזער אויפ-ריכטונג קאָן נאָר קומען, ווען אונזערע בעסערע און אינטע-ליגענטערע אַקטיאָרן זאָלן זיך ספּעציאַליזירן אין די אויפטו-אונגען און דערגרייכונגען פון די מאָדערנע וועלט-בינעס, מיט דער באַוווסטזיניקער כּוונה דאָס געלערנטע אויסצונוצן לטובת אונזער אויפוואַקסנדיקער און זיך אַנטוויקלענדיקער נייער בינע.

די כּחות פאַר אונזער מאָרגנדיקן טעאַטער מוזן מיר גע-פינען ביי זיך אַליין.

פעברואַר 1925.

דער אויפבלי פון דער אמעריקאנער בינע

כדי צו האָבן אַ קלאָרן אַרומנעמענדיקן באַגריף פון דעם אַמעריקאַנער טעאַטער, מוז מען שענקען די גרעסטע מאָס אויפמערקזאַמקייט דעם טעאַטער אין ניו-יאָרק, ווו עס קלאַפט אַמשטאַרקסטן דער טעאַטראַלער פולס, און וווהין עס ציען זיך אַלע נערוון פון דעם אַמעריקאַנער טעאַטער-לעבן.

ניו-יאָרק איז עס, וואָס לייגט אַרויף איר חותם און באַשטימט דעם גורל פון יעדער וויכטיקער טעאַטער-אונטערנעמונג. פון ניו-יאָרק ווערן אַרויסגעשיקט קאָמפּאַניעס מיט די בעסטע אויפפירונגען איבערן לאַנד. און אויב װעלכע ס'איז אונטערנעמונג ווערט פאַרקלערט און געבוירן ערגעץ אַנדערש, ווערט זי ערשט דאָס, וואָס זי שטרעבט צו זיין נאָר דאַנאָלס, ווען זי דערגרייכט ניו-יאָרק, ווו זי באַקומט איר ענטגילטיקן אורטייל צום גוטן אָדער צום שלעכטן. און פונקט ווי אויף אַלע אַנדערע לעבנס-געביטן שטרעבט ניו-יאָרק צו ווערן די מעטראָפּאָליע, די אָנפירערין און טאָן-געבערין, דריקט זיך אָס דער ווילן נאָך פולער אויס בנוגע טעאַטער. נישט נאָר קאָן זיך ניו-יאָרק באַריפן מיט איר זעקס-מיליאָניקער באַפעלקערונג, מיט דער ריזיקער צאָל װאָלקנקראַצערס און די בעסטע אונטערערדישע באַן-סיסטעם, נאָר אויך מיט דער גרעסטער צאָל טעאַטער-געביידעס.

אַרום און אַרום פאַרמאָגט „גרויס-ניו-יאָרק" קרוב צו צוויי טויזנט טעאַטערס, וואָדעוויל-הייזער און מואַווי-פלעצער.

בלויז אויף און אַרום דעם „ווייסן וועג", דאָס שטיקל בראָד־וויי, וואָס ציט זיך צווישן „קאָלומבוס צירקל" און 42־טער גאַס, האָבן זיך צענטראַליזירט אַרום 80 טעאַטערס און מוווי־הייזער, וואָס נעמען אַריין אין זיך יעדער נאַכט, און אַ גרויסער טייל אויך צוויי מאָל אַ טאָג, איבער 100 טויזנט טעאַטער־באַזוכער.

און ווילן מען מעסטן דעם שווינדלענדיקן אַנטוויקלונגס־טעמפּ פון דעם יונגן, וואַגנדיקן אַמעריקע, איז עס נישט נויטיק צו טאָן דורכן צוציקן זיך צום פּאַבלחאַפּטן וווקס און פאַר־שפּרייטונג פון פאָרדס אויטאָמאָבילן־פּראָדוקציע, אָדער דורך דער געוואַלטיקער אַנטוויקלונג פון דער אַמעריקאַנער בוי־טעכ־ניק, מען קאָן איך דעם דראַנג און ווילן דערקענען, ווען מען שטודירט דעם וווקס און אַנטוויקלונג פון דער אַמעריקאַ־נער „מואווי" און טעאַטער.

אין דער בערך קורצער צייט פון 10־15 יאָר, איז דער קינאָ אויסגעוואַקסן צו דער דריטער גרעסטער אינדוסטריע אין לאַנד. אַן אינדוסטריע, וואָס האָט זיך צעצווייגט און האָט אין 1921 פאַרמאָגט 18,000 „מואווי־פּיקטשור" הייזער, בלויז אין די פאַראייניקטע שטאַטן. עס באַזוכן די מואווי־טעאַטערס רעגלמע־סיק 20 מיליאָן מענטשן טעגלעך — כמעט אַ פינפטל פון דער גאַנצער באַפעלקערונג.

אָבער אויב אין די מואוויס איז דער פאַרשריט פאַרגע־קומען קוואַנטיטאַטיוו, איז די אַנטוויקלונג אין טעאַטער געווען קוואַליטאַטיוו. אמת, די צאָל לעגיטימע טעאַטערס און די צאָל טעאַטער־באַזוכער האָט זיך נישט פאַרגרעסערט אין אַזאַ ריזי־קער פּראָפּאָרציע, ווי אין די מואוויס, דערפאַר אָבער האָט זיך דער כאַראַקטער, דאָס אויסזען און די קוואַליטעט פון דעם ערשטן, אַנטוויקלט ממש נישט צום דערקענען.

עס איז גענוג בלויז צו פאַרגלייכן דעם רעפּערטואַר און דעם סטאַנדאַרד פון אויפפירן, אויף דער איצטיקער אַמעריקאַ־נער בינע מיט דעם פון בלויז מיט 10 יאָר צוריק, כדי ס'זאָל בולט און קלאָר אַרויסטרעטן דער אַנטוויקלונגס־פּראָצעס, וואָס

דאָס אַמעריקאַנער טעאַטער האָט דורכגעמאַכט. בלויז מיט 10 יאָר צוריק איז דער רעפּערטואַר באַשטאַנען פון פלאַכע, ווייניק אָריגינעלע און גאָרנישט אַמעריקאַנישע קאָמעדיעס, אָדער מעלאָדראַמעס, דאָס רוב אַדאַפּטירונגען פון דעם פראַנצויזישן לייכטן זשאַנער, באַפּעפּערט מיט די באַרימטע „שלאָפצימער פאַרסן". יעדער איינצלנער פאַרזוך אַרויפצוברענגען אויף די אַמעריקאַנער בינע־ברעטער אַ פּיעסע פון אַן ערנסטן שרייבער, איז צעשמעטערט געוואָרן אָן דער פעלזיקער גלייכגילטיקייט פון דעם אַמעריקאַנער טעאַטער־דירעקטאָר, וואָס האָט פּרעטענדירט צו „קענען זיין פּובליקום". און עס קומט כמעט אויס אומגלויבלעך צו זען, ווי אויף די זעלביקע בינע־ברעטער ווערן איצט מיטן גרעסטן דערפאָלג און אינטערעס געשפּילט בערנארד שאָו, איבסען, פּיראַנדעלאָ, קאַנגרעוו, אַנדרייעוו, מאָלנאַר, טאָלער, האַזנקלעווער, קלאָודעל, און די ווערק פון אַזעלכע עכט אַמעריקאַנער טאַלאַנטן ווי יודזשין אָ'ניעל, וועלכער האָט צו זיך אַרויסגערופן דעם אינטערעס פון אַלע קינסטלערישע בינעס אין אייראָפּע.

נאַטירלעך זענען די גרעסטע צאָל טעאַטערס נאָך אַלץ פאַרנומען מיט „מוזיקאַלישע קאָמעדיעס", מעלאָדראַמעס און רעוויוס. אָבער אפילו זיי זענען שוין לחלוטין נישט ענלעך צו די פּיעסן פון זעלבן זשאַנער, וואָס זענען געשפּילט געוואָרן מיט 10 יאָר צוריק. עס הערן זיך אין זיי נייערע, וועלטלעכערע טענער, זיי ווערן געשפּילט גראַציעזער, און אַ סך אויפמערקזאַמקייט ווערט שוין אין זיי אַוועקגעגעבן דער קינסטלערישער זייט פון אויפפירן.

איך ווייס אָבער נישט פון נאָך איין שטאָט אין דער וועלט, וואָס זאָל אין פאַרלויף פון איין ווינטער־סעזאָן קאָנען צוזאַמענברענגען אויף אַ בכבודיקן אופן אַזוי פיל ערשט־קלאַסיקע וועלט־שרייבער, וועמענס פּיעסן זאָלן חדשים־ווייז געשפּילט ווערן ביי געפּאַקטע הייזער.

נאָך מער ווי אין רעפּערטואַר איז די איבערקערעניש אויף דער אמעריקאנער בינע פאָרגעקומען אויפן געביט פון

אויפפירן, פון סצענישער לייסטונג. בלויז מיט 10 יאָר צוריק איז דער כהן גדול פון דער בינע-קונסט דאָ געווען דייוויד בעלאַסקאָ, דער אַמעריקאַנער סטאַניסלאַווסקי. זיין העכסטע דערגרייכונג אין ארויסברענגען רעאַליזם אויף דער בינע איז געווען „דאָס צוריקקומען פון פעטער גרים". אין אַ געוויסן זין איז ער ווירקלעך געווען אַ מייסטער צו דערגרייכן אין זיינע אויפפירונגען די אילוזיע פון ווירקלעכקייט, אַ זאַך אין וואָס קיינער אויף דער אמעריקאנער בינע האָט זיך צו אים נישט געקאָנט פאַרגלייכן, און פאַרוואָס מען האָט מיט קנאה אַרויפגעקוקט צו אים, ווי צום גרויסן מייסטער. היינט פאַרנעמט בעלאַסקאָ זיין באַשטימט אָרט אין אַמעריקאַנער קאָמערציעלן טעאַטער. יעדן סעזאָן גיט ער אַרויס אויף דער בראָדוועיער בינע אַ 3 אָדער 4 אויפפירונגען, וועלכע טראָגן דעם באַזונדערן, סאָלידן בעלאַסקאָ-שטעמפּל, און ברענגען אים איין שווערע טויזנטער, אָבער קיין פּרעטענזיעס אויף קונסט האָבן זיי לחלוטין נישט. בעלאַסקאָ אַליין איז שוין אַ זקן, זיינע אַמביציעס זענען שוין געשטילט. לעצטנס איז ער פון דער פראַנצויזישער רעגירונג באַשאָנקען געוואָרן מיטן מעדאַל פון ערנלעגיאָן פאַר זיינע פאַרדינסטן אין אַרויסברענגען דעם פראַנצויזישן רעפּערטואַר אויף דער אַמעריקאַנער בינע. דעם אויבנאָן אָבער אין ערנסטן אַמעריקאנער טעאַטער, האָבן פאַרנומען יינגערע, דרייסטערע און קינסטלעריש מער וואַגנדיקע. עס האָבן זיך ארויסגערוקט אַזעלכע פּערזענלעכקייט ווי, אַרטור האָפּקינס, וועלכער האט אַרום זיך גרופּירט די בעסטע בינע-צייכנער, פּיעסן-שרייבער און אַמביציעזע יונגע שוישפּילער. ער צוזאַמען מיט אַזוינע רעזשיסערן ווי מעללער, פראַנק רייכער, ווינטראָפּ איימס, און אַזעלכע בינע-צייכנער ווי ראָבערט עדמונד דזשאָנס, הערמאַן ראָוז, לי סימאָנסאָן, נאָרמאַן בעל געדדעס, מרדכי גאָרעליק און דזשאָזעף אורבאַן, בילדן דעם קאַמפּסלוסטיקן און דרייסטן אַוואַנגאַרד פון דער מאָדערנער אַמעריקאַנער בינע-קונסט, וועלכן ס'וועט זיכער געלונגען אַוועקצושטעלן דאָס אַמעריקאַנער טעאַטער אויף דער פאַסיקער הויך

פון קינסטלערישע דערגרייכונגען, צו וועלכע עס רייסט זיך מיט דער גאַנצער באַוווּסטזיניקער קראַפט.

יעדער איינער פון זיי אַרבעט אין אַ באַזונדער טעאַטער, מיט אַ באַזונדער גרופּע, אָבער דאָך איז אין זייער אַרבעט דאָ עפּעס אַלגעמיינעס, פאַרבינדנדיקעס — דאָס שטרעבן אויפצו-באַפן און געבן אויסדרוק אויף דער אַמעריקאַנער בינע יענע אַלע מאָדערנע שטרעמונגען און ריכטונגען, וואָס האָבן אַזוי ראַדיקאַל אומגעביטן די קונסט-באַגריפן אין דער ליטעראַטור, מאַלעריי און בינע פון דער אַלטער וועלט, און נאָכמער — דאָס פּרובירן געפינען און קלאָר מאַכן דעם באַזונדערן ספּעציפישן ריטם און קלאַנג פון דעם אייגנאַרטיקן, וואַקסנדיקן אַמעריקאַ-נער לעבן.

געוויס איז נאָך קיין זאַך נישט קריסטאַליזירט, אַלץ איז נאָך אין פּראָצעס פון ווערן, פון עקספּערימענטירן. אָבער אַזעלכע פרייע לייסטונגען ווי, למשל, „מאַקבעט" און „די תאַ-ריקע מאַלפּע" אין דער אויפפירונג פון האָפקינס-דזשאָנס, „מאָסן מענטש" און „די היליקס יאָהאַנאַ" אין דער „טעאַטער גילד" אויפפירונג, חאַזענקלעווערס „אויף יענער זייט" און אָ'-ניעלס „עמפּעראָר דזשאָנס" אין „פּראָווינסטאַון" טעאַטער, ווייזן אַ קלאָרע און שאַרפליניקע צילבאַוווּסטקייט, פון וועלכער מען קאָן אַ סך דערוואַרטן.

ס'וואָלט געווען אַ טעות צו צושרייבן די סבות פון אַט דער גרויסער איבערקערעניש אין אַמעריקאַנישן טעאַטער בלויז דער מלחמה און אירע פאָלגן. די מלחמה האָט בלויז געהאָלפן פאַרשנעלערן דעם גאַנג פון דער נאַטירלעכער ענדערונג, וואָס האָט געהאַט גאַנץ היימישע וואָרצלען. געוויס איז דער פאַקט, וואָס אַמעריקע האָט מיטאַמאָל פאַרנומען דעם אויבנאָן אין דער וועלט, און צו אירע ברעגן האָבן אָנגעהויבן קומען, געפי-נען אַ צייטווייליקן מקום מנוחה אַלע פאַרוואָגלטע אייראָפּעישע קינסטלער, נישט אַריבער אָן דער געהעריקער ווירקונג אויף איר. די וויזיטן פון ריינהאַרט, קאָפּאָ, סטאַניסלאַווסקי, דוזע, קאָמיסאַרזשעווסקי, זענען אודאי אויסגענוצט געוואָרן אין אַ

גרויסער מאָס פאַר דער שנעלער אַנטוויקלונג פון דער אַמעריקאַנער יונגער בינע. אָבער אָנגעהויבן האָט זיך דער פּראָצעס נאָך פריער, אין דער טעטיקייט פון דער „קליינע טעאַטערס" באַוועגונג. אירע אָנהייבער און אָנפירער זענען געווען מאָריס בראַון אין שיקאַגאָ און סעם היום אין דעטראָיט.

איינזעענדיק, אַז מען קאָן קיין זאַך נישט דערוואַרטן פון דעם קאָמערציעלן טעאַטער, וועלכעס איז אינגאַנצן באַזירט אויף די פּראָפיטן פון דער קאַסע, און וועלכעס האָט נישט קיין שום חשק צו וועלן איינשטעלן אָט די פּראָפיטן און עקספּערימענטירן מיטן ערנסטן רעפּערטואַר, האָבן זיך די צוויי אויבנדערמאָנטע יונגע טעאַטראַלן, וועלכע זענען געווען באַגייסטערטע אָנהענגער פון גאָרדאָן קרעיג און זיינע רעפאָרמען, גענומען שאַפן קליינע טעאַטער־גרופּעס, וואָס האָבן שטיל און באַשיידן געאַרבעט יעדער אין איר ווינקעלע. זיי האָבן זיך באַמיט מיט דער גרעסטער אָנשטרענגונג אויפצופירן די בעסטע פּיעסן פון מאָדערנעם וועלט־רעפּערטואַר, וועלכער איז דעם אַמעריקאַנער עולם געווען לחלוטין אומבאַקאַנט.

פאַרשטייט זיך, אַז די נייע פּיעסן האָבן אויך מיט זיך געבראַכט נייע טעכנישע איינריכטונגען, וואָס האָבן געהאַט דעם טאָפּלטן צוועק — פון איין זייט זענען זיי געווען פּשוטער, איינפאַכער און צוגענגלעכער פאַר די מאָגערע קאַסע־ריסאורסן פון אַזאַ גרופּע, און פון דער צווייטער זייט האָבן זיי בעסער פאַרענטפערט די קינסטלערישע פאָדערונגען פון דער מאָדערנער אויפפירונגס־סיסטעם.

איינגיכן זענען די שיקאַגער און דעטראָיטער „קליינע טעאַטערס" געוואָרן נישט די איינציקע אין אַמעריקע. אין אַלע גרעסערע און קלענערע שטעט האָט זיך די באַוועגונג אָנגעהויבן באַפעסטיקן, אַזוי אַז היינט צו טאָג בילדן די „קליינע טערס" אַ קייט פון גוט אָרגאַניזירטע און פּלאַנמעסיקע דראַמאַטישע אָרגאַניזאַציעס, וועלכע העלפן פיל אין דער אַנטוויקלונג פון בעסערן טעאַטער. די ספּעציעל צו דעם צוועק אַנטשטאַנענע „דראַמאַ" געזעלשאַפט העלפט זייער פיל אין שאַפן פאַר־

בינדונגען, און זעט אָפּצוהיטן דעם קינסטלערישן סטאַנדאַרד פון אַט די פּראָדוקטיווע „קליינע טעאַטערס". אין דעם ספּעציעלן זשורנאַל, אונטערן זעלבן נאָמען, וואָס די געזעלשאַפט גיט אַרויס, ווערן באַהאַנדלט אַלע קינסטלערישע און עקאָנאָמישע פראַגן, וואָס האָבן אַ שייכות צו אָט די גרופּן.

אַ גרויסער פאַקטאָר אין העלפן מעגלעך מאַכן די איצטיקע ענדערונג אויף דער אַמעריקאַנער בינע, זענען געווען אויך די סטודענטישע דראַמע- און טעאַטער-גרופּעס, וואָס האָבן זיך לעצטנס געבילדעט אין די אַמעריקאַנער אוניווערזיטעטן. די העכסטע מדרגה אין דער הינזיכט האָט דערגרייכט פּראָפ. דזשאָרדזש בייקער פון האַרוואַרד קאָלעדזש. זיין גרופּע „ענגליש 47" ווערט איצט פאַררעכנט אַלס דער בעסטער קינסטלערישער וואַרשטאַט, ווו עס ווערן צוגעגרייט און אויסגעבילדעט קוואַליפיצירטע בינע קינסטלער — דראַמען-שרייבער, בינע-צייכנער, רעזשיסאָרן און עלעקטראָ-טעכניקער. כמעט ביי יעדן אוניווערזיטעט געפינט זיך אַן ענלעכע סטודענטישע פּראָדוציררונגס-גרופּע, וועלכע גיט זיך אָפּ מיט שטודירן די מאָדערנע טעאַטער-קונסט, און פירט אויף אין די אוניווערזיטעט-טעאַטערלעך סיי די אַלטע קלאַסיקער, און סיי די פּיעסן פון די מאָדערנסטע שרייבער. אָבער די הויפּטזאַך איז, וואָס פון אָט די אוניווערזיטעט-וואַרשטאַטן ווערן יעדעס יאָר אַרויסגעשיקט אין פּראָפעסיאָנעלן טעאַטער גאַנצע גרופּעס קינסטלער, וואָס האָבן אַ גאַנץ נייע באַציונג צו זייער קונסט, גאַנץ נייע באַגריפן איבער טעאַטער, און דענען אויף דעם העכסטן אופן צוגעגרייט פאַר זייער באַרוף. אַ זאַך, וואָס איז ביז אַהער געווען נישט באַקאַנט אויף דער אַמעריקאַנער בינע.

אָט די אוניווערזיטעט-ווערקשטאַטן און „קליינע טעאַטער"-גרופּן בילדן עס דעם הינטערגרונט אין די רעזערוון פאַר דעם אימפּעטיקן קינסטלערישן אויפבלי פון דער יונגער ניו-יאָרקער בינע. פון צייט צו צייט קומען זיך אָט די אַלע גרופּן צוזאַמען אין ניו-יאָרק, ווו זיי קאָמפּעטירן צווישן זיך אין פאַרלויף פון אַ וואָך צייט. צו דעם צוועק ווערט אָפּגעדונגען אַ בראָד-

ווייער טעאַטער און יעדער אָוונט טרעטן ארויס צוויי באַזונדערע גרופּן מיט עטלעכע איין־אַקטיקע פּיעסן, כּדי צו דעמאָנסטרירן די אויפטואונגען און דערגרייכונגען פון דער גרופּע. די אָוונטן ציען שטענדיק צו זיך צו אַ סך אויפמערקזאַמקייט אין די קינסטלערישע טעאַטער־קרייזן. און נישט איין בראָדווייער טעאטער האט איצט צו פאַרדאנקען א ניי אַנטדעקטן פּיעסן־שרייבער, א פיינעם שוישפּילער אָדער בינע־מאָלער, צו אָט די קליינע טעאטערלעך.

דאָס בילד פון דער יונגער אַמעריקאַנער בינע וואָלט נישט געווען פאַרפולט, ווען מען זאָל נישט באַזונדערס דערמאָנען די דריי קליינע קינסטלערישע טעאטער־גרופּעס, וועמען ניו־יאָרק איז שולדיק פאַר אזוי פיל ליכטיקע און עכט־אַרטיסטישע אויפפירונגען פאַר די לעצטע עטלעכע יאָר. דאָס זענען די „טעאַטער גילד“, וואָס איז זיך צעוואקסן פון דער אַמאָליקער „וואַשינגטאָן סקווער פּלייערס“ גרופּע, די „פּראָווינסטאַון פּלייערס“ און דאָס „נייבארהוד פּלייהאַוז“.

די ראַמען פון אַ דורכלויפנדיקן אַרטיקל, דערלויבן נישט בפּרוטות זיך אָפּצושטעלן אויף דער מיזאַמער אַרבעט, שווערן קעמפן און גרויסע טריאומפן פון אָט די גרופּעס. עפּעס אָבער מוז וועגן זיי דערציילט ווערן.

צוליב די געוואלדיק גרויסע הוצאות, וואָס אַ ניו־יאָרקער טעאַטער האָט, איבערהויפּט נאָך צוליב דעם הויכן דירה־געלט אין בראָדווייער דיסטריקט, האָבן אָט די, לכתחילה אַמאָטאָרישע גרופּעס, געמוזט זיך באַהאַלטן מיט זייער גאַנצן ענטוזיאזם ערגעץ אין די זייטיקע געסלעך פון דאַון־טאַונער געגנט. אין אַן איבערגעבויטער שטאַל, אין אַ הינטער־שטיבל פון אַ געוועלב, האָבן זיך אָנגעהויבן די חלומות וועגן אַ בעסערן טעאַטער צווישן די פאנאטישע מיטגלידער פון די „וואַשינגטאָן סקווער שפּילערס“ און „פּראָווינסטאַון שפּילערס“. אָבער אַ דאַנק דער הילף, וואָס זיי האָבן ביסלעכווייז געפונען ביי די ליבהאָבער און אָפּשאַצער פון אמתער קונסט, פאַרנעמען איצט אָט די דריי גרופּעס דעם אויבן־אָן אין ניו

יאָרקער טעאַטער-לעבן. די „וואַשינגטאָן סקווער שפּילערס" האָבן זיך שוין אפילו אין אָט דער קורצער צייט, אונטערן געענדערטן נאָמען „טעאַטער גילד", אַרויפגעשלאָגן צו אַן אייגן מיליאָן-דאָלאַרדיקן טעאַטער אויף בראָדוויי, וואָס איז איצט אויפגעבויט געוואָרן פון די אַקציעס, וועלכע זענען אין אַ שפּאָט קורצער צייט פאַרקויפט געוואָרן צווישן זייערע שטענדיקע אַבאָנענטן. זייערע אויפפירונגען זענען אַ פרייד פאַר ניו-יאָרק און פאר גאנץ אמעריקע.

נאָך אינטערעסאַנטער אָבער זענען די ארבעטן פון די „פּראָווינסטאַון שפּילערס" און די „נייבאָרהוד שפּילערס". זיי זענען נאָך אַלץ פאַרבליבן אין זייערע קליינע טעאַטערלעך „דאַון טאַון" און גיבן זיך מערסטנטיילס אָפּ מיט לאַבאָראַטאָרישער אַרבעט פון גרויסער וויכטיקייט. אַ סך שיינע אַרבעטן טוען אויך די „טשערי ליין" און די „סטיידזשערס" גרופּעס.

געווען אַמאָל אַ צייט, ווען דער בראָדווייער טעאַטער-דירעקטאָר האָט מיט חוזק און ביטול געקוקט אויף דער אַרבעט פון אָט די טעאַטערלעך. זעענדיק אָבער, ווי דאָס געקליבענע בראָדווייער פּובליקום שעמט זיך נישט, און איז זיך מטריח אַראָפּצופאָרן פון דעם אַנערקענטן טעאַטער-דיסטריקט אין דער אָרעמער דאַן-טאַון, און אָנפילן נאַכט נאָך נאַכט די איצטיקע טעאטערלעך, האָבן די דירעקטאָרן אינגאנצן געביטן זייער באַציונג. זיי ווייסן ווי אָפּצושאצן די פּאָרזיכטיקע און עכט-קינסטלערישע אַרבעט פון אָט די ניי-אויפגעקומענע אָרגאַניזאַציעס, און נישט איין מענעדזשער איז איבער-צופרידן, ווען אַזאַ גרופּע ווילקט איין צו געבן אירע אַ דערפאָלגרייכע אויפפירונג אין זיין בראָדווייער טעאַטער,

אַ סך ליזב פארדינט אויך די „עקוויטי", די אַמעריקאַנער אַקטיאָרן יוניאָן, פאַר איר פארשטיין די נייע ווענדונג פון דעם אַמעריקאַנער טעאַטער-לעבן, און די קינסטלערישע אַמביציעס, וואָס מאַניפעסטירן זיך ביי אַ גרויסן טייל פּראָפעסיאָנעלע אַקטיאָרן. נישט נאָר האט די „עקוויטי זיך פאַרנומען מיט דעם

אויסקעמפן בעסערע פּראָפעסיאָנעלע באַדינגונגען פאַר אירע מיטגלידער, זי האָט אויך פאַרשטאַנען צו אָרגאַניזירן אַן אײיגענע טרופּע פון אירע אַמביציעזערע אַקטיאָרן, וואָס גיט אין דעם „אַקטיאָרן טעאַטער" זייער אינטערעסאַנטע שאָו און איבסען-פאָרשטעלונגען אונטער דער אָנפירונג פון דעם באַקאַנטן רעזשיסער און שוישפּילער, דאַדלעי דיגס.

כ'ווייס, אַ סך טײַטשן גאַנץ אַנדערש אויס אָט דעם אויפשוווּנג פון דער אַמעריקאַנער בינע. מען קוקט מיט ביטול און פּחיתת הכּבוד אויף דער יונגער אַמעריקע. מען וויל עס דערקלערן מיט אָט דעם „אַלרייט"דיקן שטרעבן פון אַמעריקע אַלץ צו פאַרכאַפּן און נאָכצוטאַנצן נאָך דער מאָדע, אָן אַן אינערלעכער באַדערפעניש, אָן אַן אינערלעכער באַציונג צו דעם, וואָס ווערט געשאַפן. אַנדערש אָבער דערשײַנט די לאַגע פאַר איינעם, וואָס קוקט זיך צו צו דעם ערנסטן פּראָצעס פון זעלבסטדערקענונג, פון מודה זײַן די אײגענע צוריקגעשטאַנענקייט, און פון ווען לערנען, וואָס גייט איצט אָן אין די טיפערע שיכטן פון דער אַמעריקאַנער אינטעליגענץ. ס'איז גענוג געווען נאָכצופאָלגן דעם גרויסן דערפאָלג פון „מאָסקווער קונסט טעאַטער", פון ריינהאַרטס „מיראַקל" אויפפירונג, פון דוזעס אַרויסטרעטונגען. מען האָט נאָר באַדאַרפט לייענען די טאָג־טעגלעכע השתּפּחות-הנפשדיקע אַרטיקלען פון אַזעלכע טעאַטער־קריטיקער, ווי אָליווער סיילער, סטאַרק יאָנג און זייערע חברים, כּדי בולט צו הערן די פּיעטעט־פולע ווידוי: „מיר, אַמעריקאַנער דאַרפן זיך לערנען. מיר מוזן זיך צוקוקן צו די אייראָפּעישע קינסטלער", כּדי צו זען ווי ווייט די אַמעריקאַנער אינטעליגענץ איז פון דעם זעלבסטצופרידענעם, זאַט אָנגעגעסענעם אַלרייטניק־טיפּ.

די אַלץ זיך פאַרגרעסערנדיקע צאָל פון ערנסטע טעאַטערס, און די גרויסע מאָס פון קינסטלערישע טעאַטער־זשורנאַלן און טעאַטער־ביכער, מיט וועלכע עס ווערט איצט פאַרפלייצט דער אַמעריקאַנער ביכער־מאַרק, ווייזן, אַז מיר דאַרפן

מיט דער גרעסטער באַווונדערונג און שפּאַנונג, זיך צוקוקן צו די חבלי-לידה, אין וועלכע עס ווערט געבוירן די אַמעריקאַנער קינסטלערישע מינע, וואָס וועט זיכער האָבן צו זאָגן איר גרויס וואָרט.

אָקטאָבער 1925.

טעאַטער אָדער דעקאָראַציע

(וועגן אַן אינטערעסאַנטן עקספּערימענט אין אַמעריקאַנער טעאַטער)

דער באַקאַנטער אַמעריקאַנער קריטיקער און טעאַטער־טעאָרעטיקער קענעט מעקגאַוען, שרייבנדיק איבער דער אַלץ זיך פאַרגרעסערנדיקער ראָל, וואָס דער קינסטלער־דעקאָראַטאָר פאַרנעמט אין מאָדערנעם טעאַטער, זאָגט אַרויס זיין השערה: ס'קאָן גאַנץ מעגלעך זיין, אַז די וויכטיקייט פון מאַלער אין טעאַטער וועט נאָך דערגיין צו אַזאַ מדרגה, אַז אָנשטאָט, וואָס ביז אַהער האָט דער קינסטלער רעזשיסער פאַרקלערט דעם אַלגעמיינעם פּלאַן פון אַ פאָרשטעלונג, און האָט איינגעלאַדן דעם מאַלער, ער זאָל אים שאַפן אַ פּאַסיקן הינטערגרונט פאַר דער באַוועגונג פון די אַקטיאָרן. אָנשטאָט דעם, זאָל זיין גאָר פאַרקערט: דעם אַלגעמיינעם פּלאַן פון דער אויפפירונג זאָל פאַרטראַכטן דער מאַלער, וועלכער וועט באַנעמען די פאָרשטעלונג אַלס אַ שטיק זיך באַוועגנדיקע מאַלעריי, און ער וועט בלויז איינלאַדן דעם רעזשיסער, יענער זאָל אים העלפן אין דער טעכנישער גרופּירונג פון די אַקטיאָרן, אַז זיי זאָלן זיך אויפן בעסטן אופן אַריינפּאַסן אין דעם מאַלערס בילד און זיך באַוועגן לויט זיינע פאַרטראַכטע אָנצייכענונגען.

אַן ענלעכן עקספּערימענט האט לעצטנס אונטערגענומען דער איצט באַרימט־געוואָרענער בינע־צייכנער נאָרמאַן בעל געדדעס, ווען ער האָט אויפגעפירט „אַראַבעסק", אַ מעשהלע, וואָס שפּילט זיך אָפּ ערגעץ אין אַ טוניסישן דאָרף, צווישן

מיטללענדישן ים און דעם סאַהאַראַ מדבר. און ווי ס'איז געווען צו דערוואַרטן, האָט ער מיט זיין עקספּערימענט אויפן גלענצנ־דיקסטן אופן באַוויזן די גאַנצע אוממעגלעכקייט און נישט אויסגעהאַלטנקייט פון אַזאַ מעטאָדע.

אין דער גרופּע יונגע קינסטלערישע בינע־צייכנערס, וואָס האָבן זיך לעצטנס אַרויסגערוקט אין דעם אַמעריקאַנער טע־אַטער, פאַרנעמט נאָרמאַן בעל געדדעס, איינעם פון די אָנגעזעענסטע ערטער. אנדערע באַטראַכטן אים גאָר אַלס אַמערי־קעס וויכטיקסטן בינע־קינסטלער. זיינע דעקאָראַציעס און קאָסט־יומען פאַר ריינהאַרטס „מיראַקל״־אויפפירונג זענען געווען אַ מייסטער־ווערק פון סצענישן שווונג און מאַלערישקייט, און האָבן אַרויסגערופן באַוואונדערונג און לויב־געזאַנגען פון ריינ־האַרטן אַליין. זיין פּראָיעקט פאַר דאַנטעס „אינפערנאָ״, וועלכן ער האָט געפּלאַנט פאַר אַ „מעדיסאָן סקווער גאַרדן״ אויפפי־רונג, ווערט באַטראַכט פאַר אַ שעדעוור אין סצענישער גע־וואַגטקייט, און באַווייזט, וואָס פאַר אַ שטאַרקן חוש ער האָט פאַר שאַפן בינע־שטח פאַר דער באַוועגונג און האַנדלונג פון גרויסע מאַסן. זיין גאַנצע ביז אַהעריקע בינע־אַרבעט, ווייזט קלאָר, אַז ער איז אַ קינסטלער פון טעאַטער, פון וועמען מען קאָן נאָך אַ סך איבעראַשונגען דערוואַרטן.

זיינע לעצטע דערפאָלגן האָבן אים אַ פּנים דערמוטיקט אונטערצונעמען אַ זעלבסטשטענדיקע טעאַטער־אויפפירונג, ווו ער אַליין זאָל אַ חוץ שאַפן די דעקאָראַציעס און קאָסטיומען אויך אָנפירן מיט דער אַלגעמיינער רעזשי. און מען קאָן נישט זאָגן, אַז דאָס זאָל אים האָבן געלונגען.

אַליין פאַר זיך גענומען, איז די דעקאָראַציע, וואָס ער האָט געגעבן, איינע פון די אָנגענעמסטע איבעראַשונגען, וואָס ניו־יאָרק האָט ווען געזען. ס'איז געווען אַ דעקאָראַציע אין בעסטן פּירכאָן־יעסינער סטיל, וואָס שאַפט רחבות און עסטע־טישע אָנרעגונג מיט אירע פרייע ליניעס און אָפענעם בינע־שטח. ס'איז אַ סטאַבילע, אַדאַפּטירבאַרע דעקאָראַציע, וואָס בלייבט שטענדיק אָפן־טעאַטראַליש די גאַנצע צייט פון דער

פאָרשטעלונג, און ווערט געענדערט פאַר יעדער נויטיקער סצענע, נאָר דורכן צושטעלן אָדער אומבייטן פון אַ זייטן-ווענטל, דורך אַריינשטעלן אַ פענסטער אָדער אַראָפּלאָזן אַ קאָלירטע זיידענע פירהאַנג.

ס'איז געווען אַ לאַבירינט פון אין אַלע זייטן לויפנדיקע טרעפן און אויפגעהויבענע און אַראָפּגעלאָזטע פלאַכן, וואָס דינען מיטן זעלבן דערפאָלג אויסגענוצט צו ווערן, סיי אַלס אינטעריאָר פון אַ שטוב, סיי אַלס מאַרק פּלאַץ, סיי אַלס וועג, וואָס פירט איבער די דעכער פון די אַראַבישע הייזער, אָדער אַלס באַרגיקער מדבר-געגנט. און דערביי האָט די דעקאָראַציע פאַרמאָגט אין זיך אַזויפיל ריטם און שפּיל-מעגלעכקייטן, וואָס האָבן שטאַרק דערמאָנט אָן אַדאָלף אַפּיאַס אויפפירונגען אין זשאַק דאַלקראָז'ס העלראַו טעאַטער. זי איז אַזוי אויסגערעכנט געוואָרן, אַז זי זאָל געבן אַ מעגלעכקייט דעם שנעלן אומגעשטערטן לויפן פון דער האַנדלונג, וואָס זאָל קאָנען לייכט איבערגעטראָגן ווערן פון אָרט צו אָרט, אָן אונטערברעכונגען און פאַרהאַלטונגען צוליבן איבערבייטן די דעקאָראַציעס. זי האָט אויך מעגלעך געמאַכט, אַז די האַנדלונג זאָל זיך קאָנען אָפּשפּילן גלייכצייטיק אויף צוויי פאַרשידענע פלעצער. און דאָס איז אַזאַ גרויסער געווינס פאַר אַזאַ לייכטע און שנעל זיך באַוועגנדיקע האַנדלונג, ווי אין שפּילערישן, גראַציעזן און לייכטזיניקן „צראַבעסק".

דאָך אָבער איז די פאָרשטעלונג געבליבן לאַנגווייליק און נישט אינטערעסאַנט.

נישט קוקנדיק אויף די אַלע טעאַטראַלע עלעמענטן, וואָס די פאָרשטעלונג האָט אין זיך געהאַט: מאַסן-גרופּירונגען, טענץ, מוזיק, האָט זי דעם צושויער פאָרט געלאָזט קאַלט, און אים נישט געקאָנט אָנשטעקן מיט יענעם פאַרלאָקנדיקן, פויל פאַרשלעפערנדיקן, זוניקן אַראָמאַט, וואָס ס'פאַרמאָגן אין זיך די קאָלירנדיקע, אָריענטאַלישע כשוף-מעשהלעך. און זיי זענען דאָך אַזאַ דאַנקבאַרער מאַטעריאַל פאַר טעאַטער אויפפירונגען.

און שולדיק אין דעם איז הויפּטזעכלעך געווען דאָס, וואָס אָנשטאָט דעם, די פאָרשטעלונג זאָל פאַרקלערט און דורכגעפירט ווערן פון אַ רעזשיסער, וועלכער זאָל אַלע עלעמענטן באַלעבן, צוזאַמענמישן און פון זיי אויספלעכטן אַ ספּעקטאַקל, וואָס זאָל שפּרודלען מיט אַקטיאָרישער שפּיל, מיט אַקטיאָרישער באַוועגונג, און לייכט זיך איבערגיסנדיקער טעאַטראַלער בליציקייט אויף אַ מאַלערישן הינטערגרינט — אָנשטאָט דעם, איז געטאָן געוואָרן דאָס פאַרקערטע. אין צענטער פון דער אויפפירונג איז אַוועקגעשטעלט געוואָרן אַ זייער געלונגענע דעקאָראַציע, וואָס האָט די גאַנצע צייט פאַרנומען דעם אויבנאָן, און פאַרשטעלט מיט זיך אַלץ איבעריקע אויף דער בינע.

מען האָט בולט געזען, אַז אַלץ אַרום איז געטאָן געוואָרן נאָר כּדי זיך צוצופּאַסן און מער אונטערשטרייכן די וויכטיקייט פון דער מאַלערישער אויסשטאַטונג, און דאָס מאַלערישע בילד.

און ווי געלונגען עס זאָלן נישט זיין די פאַרביקע קאָמבינאַציעס פון די קאָסטיומען, די ליכט-קאָלירן, און גרופּן אַראַנזשירונגען, שאַפן זיי נאָך אַלץ נישט קיין טעאַטראַלישע פאָרשטעלונג, אויב זיי ווערן אַ צוועק פאַר זיך אַליין, און דינען נישט אַרויסצוברענגען די דראַמאַטישע האַנדלונג און די שפּיל פון אַקטיאָר.

אויב די דעקאָראַציע פאַר זיך אַליין האָט געהאַט אין זיך ריטם, האָט אָבער די גאַנצע פאָרשטעלונג געליטן דערפון, וואָס דעם אויפפירער איז נישט געלונגען צו שאַפן אין איר וועלכן עס איז סימן פון ריטם. ס'האָבן נישט געהאַט קיין ריטם סיי די איינצלנע אַקטיאָרן אין זייער שפּילן, סיי די מאַסן, ווען זיי האָבן זיך באַוועגט אויף דער בינע. אַלץ איז זיך ווי צעשווומען און זיך געטראָגן אָן וועלכער ס'איז האַרמאָנישער גאַנצקייט. אינגאַנצן פאַרנאַכלעסיקט איז אויך געווען דער ריטם פון שפּראַך כמעט ביי אַלע אַקטיאָרן, און דערפאַר האָט די פאָרשטעלונג אין וואָקאַלן זין קיין באַדייטונג נישט געהאַט.

בכלל האָט מען נישט געקאָנט זאָגן, אַז דער טעקסט
זאָל זיין אַ זייער געלונגענער. עס האָט אין „אַראַבעסק" גע-
פעלט די ליבע פשוטקייט און נאַיווקייט, וואָס ס'פאַרמאָגן אין
זיך די „טויזנט און איין נאַכט" מעשהלעך. זי איז נישט גע-
ווען באַהויכט מיט דעם פּאָעטישן חן און צויבער, וואָס ס'האָבן
אין זיך די אַראַבישע דערציילונגען. ס'איז געווען כמעט אַ
מאָדערנע קאָמעדיע מיט פאַרפלאָנטערנישן און שטערונגען, נאָר
געפאַסט אין אַן אָריענטאַלישן הינטערגרונט. דער אויפפירער
האָט אויך נישט געזען, אַז די צוזאַמענגעקליבענע שוישפילער
זאָלן זיך אַריינלעבן אין דער זוניקער אַטמאָספערע, און זאָלן
אַריינברענגען יענע וואַרעמקייט אין טאָן, וואָס זאָל אויף אונז
אָנהויכן דעם אַראַבישן ליידנשאַפטלעכן גלוט-און בלוט-טאַנץ.

דערפאַר איז עס, וואָס נישט קוקנדיק אויף אַלע נויטי-
קע אַקסעסואַרן, ווי אָריענטאַלישע טענצער, פייער פלאַמיקע
קאָלירטע קאָסטיומען, און פאַרביקע גרופּן, איז עס דעם אויפ-
פירער פאָרט נישט געלונגען אַריינצוברענגען דעם צושויער אין
דער אַטמאָספערע פון זינלעך-גראַציעזן, מיט אַלע ליידנשאַפטן
שפּילנדיקן אָריענט. ווייל ס'איז פאַרשטיקט און אינגאַנצן פאַר-
נאַכלעסיקט געוואָרן דער לעבעדיקער אַקטיאָר. דער צאַפּלדי-
קער, מיט אַלע פיבערן פון זיין נשמה וויבּרירנדיקער, שאַפנ-
דיקער אַקטיאָר, וואָס נאָר ער אַליין איז אימשטאַנד צו אַנט-
פּלעקן און בולט מאַכן סיי די דראַמאַטישע אָנהויכונג, סיי די
בויטיקע שטימונג; וואָס נאָר מיט זיין ש פּ י ל ן באַלעבט
ער די גאַנצע פאָרשטעלונג, און פאַר וועמען אַלע איבעריקע
זאַכן, ווי דעקאָראַציע און באַלייכטונג זענען בלויז הילפס-
מיטלען.

און מיר האָבן טאַקע געזען אין דער פאָרשטעלונג, אַז
בלויז אין די געציילטע מאָמענטן, ווען דאָס אַקטיאָרישע שפּילן
האָט זיך דערהויבן צו דער נויטיקער מדרגה, איז די פאָר-
שטעלונג געוואָרן ט ע אַ ט ע ר.

אַזוי, למשל, די קורצע סצענע צווישן די אַראַבער אין
דער מדבר, וואָס איז געווען שטאַרק מיט ליידנשאַפטלעכער,

פולבלוטיקער אָנגעצויגנקייט. אָדער די קליינע באַגעגניש-סצע-נע צווישן דער ליב-נאַיווער העלדין, און איר געליבטן אַכמעד בען טאַהאַר, וואָס איז דורכגעפירט געוואָרן אויף אַזאַ אופן, אַז מען איז געוואָרן הינגעריסן צוזאַמען מיט די שוישפּילער און זיי „געגלייבט" מיטן גאַנצן האַרצן. צו עכטן טעאַטער האָבן זיך אויך דערהויבן נעוויסע מאַרק-סצענעס, וואָס זענען געווען פול מיט באַוועגונג און רירעוודיקייט. אָבער אין די סצענעס האָט זיך נאָך דייטלעכער, ווי אין דער גאַנצער פאָר-שטעלונג, אָנגעזען דאָס פעלן פון ריטם, און דאָס האָט אַ סך געשטערט, דער איינדרוק זאָל זיין אַ גאַנצער, דער געניוס אַ פולשטענדיקער.

ווייניק איז אויך אויסגענוצט געוואָרן די אַמוזאַנטע עק-זאָטישקייט, מיט וועלכע אַזאַ ספּעקטאַקולאַרע מזרח אויפפירונג וואָלט געקאָנט באַרייכערט ווערן. און דאָס ביסל, וואָס איז יאָ געגעבן געוואָרן, ווי למשל, דאָס אָנקומען פונם קאַאיד פון נאַ-דיר און זיין אויפנעמען די קלאַגעס, איז געטאָן געוואָרן אויף אַ נישט זייער טאַלפּנטפולן אופן.

גאַנץ געלונגען איז געווען די מוזיק מיט איר צייטנווייז שנעל אָפּגעריסענעם און צייטנווייז פאַרשלעפערנדיק געצויגענעם ריטם. שיין זענען אויך געווען די מוזיקאַלישע באַגלייטונגען, וואָס זענען דורכגעגאַנגען די גאַנצע פּיעסע, ווי דאָס קלאַפּן פון טאַמטאַם אין די ערשטע סצענעס, און דאָס קלינגען פון די גלאָקן אין דער צווייטער העלפט פון דער פאָרשטע-לונג. זיי זענען אָבער אַלץ געווען אָפּגעזונדערט פאַר זיך, און נישט אָרגאַניש דורכגעפלאָכטן מיט דער גאַנצער פאָרשטעלונג. פונקט ווי ס'זענען געווען שיין, אַן און פאַר זיך, די בלענדנ-דיקע, עכט טעאַטראַלישע סצענע פון דעם מאַרש מיט די לאַמ-טערן איבער די אין פינסטערניש איינגעהילטע בערג-טרעפּ. פונקט ווי ס'איז געווען שיין, פאַר זיך אַליין, די סצענע, ווען די אין ווייסן געהילטע פרויען האָבן אַראָפּגעלאָזט פון די מאַרק-פּלאַץ-מויערן די זיידענע קאָלירנדיקע טיכער, און האָבן

פאַרטרונקען די גאַנצע בינע אין אַ וואַרעמער, קאָלאָריטפולער זוניקייט.

די אויפפירונג האָט, ווי געזאָגט, געהאַט אין זיך אַלע נויטיקע עלעמענטן כדי צו ווערן אַן עכט קינסטלערישע טעאַטער־שאַפונג. עס האָט אָבער געפעלט דער עיקר — די שאַפערישע האַנט פון דעם רעזשיסער, וואָס זאָל ערשט אָט די אַלע עלעמענטן פאַרייניקן און באַלעבן, און זיי שטעלן צום דינסט פון די אַקטיאָרן.

ס'איז נישט גאַנץ שווער געווען צו דערקענען, אַז בעל געדדעס מיטאַרבעטונג מיט מאַקס ריינהאַרט אין דער אויפפירונג פון דעם ספעקטאַקולאַרן „מיראַקל" שפּיל, האָבן אויף אים געהאַט אַ גרויסע השפעה. אַזוי האָט זיך דער איינפלוס גאַנץ בולט אָנגעזען אין די איינצלנע סצענעס: דער אויפטריט פון די שוואַרץ געקליידעטע קלאָג־ווייבער, די חתונה סצענע, און די סצענע פון איבערקליידן די כלה צו דעם חופה־בילד. דער איינפלוס האָט זיך אָבער אָנגעזען בלויז אין פ א ר ק ל ע ר ן די סצענעס, אָבער נישט אין זייער אויספירונג. איינם דורכפירן די בילדער האָט געפעלט מאַקס ריינהאַרטס ווירטואָזע אָרגאַניזאַטאָרישקייט און פרעציזקייט, וואָס גיבן צו זיינע אַרבעטן יענע קינסטלערישע פאַרענדיקטקייט, פאַר וועלכע ער איז אַזוי באַרימט. ביי בעל געדדעסן זענען די סצענעס אַרויסגעקומען בלאַס און מטושטש.

אויב דער גאַנצער עקספּערימענט איז אונטערגענומען געוואָרן כדי צו ווייזן, וואָס אַן עכט קינסטלערישער דעקאָראַטאָר קען אויפטאָן פאַר דער מעגלעכקייט צו שאַפן אַן אַדאָפּטירבאַרע דעקאָראַציע, אַז דער גאַנג פון דער פיעסע זאָל זיך קענען שנעלער באַוועגן, און זאָל אָנהאַלטן די גאַנצקייט פון דער פאָרשטעלונג, איז דער עקספּערימענט אויפן העכסטן אופן געווען אַ געלונגענער.

זעלטן ווען האָט מען אין אַ פאָרשטעלונג געזען אַזאַ שנעלקייט פון בייטן סצענעס. און דאָס איז דערגרייכט געוואָרן מיט די לייכטסטע, כמעט נישט באַמערקבאַרע מיטלען. ס'איז

גענוג געווען די בינע, וואָס האָט מיט זיך פאָרגעשטעלט דאָס אינעווייניקסטע פון א שטוב, איינצוהילן אין אַ טיף בלויער טונקלקייט און אין הינטערגרונט לאָזן אויפשטראַלן צוויי בלוטיק רויטע ליכט-פאַסן, אז דאס האנדלונגס-אָרט זאָל זיך בליץ שנעל איבערטראָגן אין דעם גלוטיקן סאַהאַראַ-מדבר.

ס'איז גענוג געווען איבערצובייטן די ליכט איבער דעם אין זון-איינגעהילטן מאַרק-פּלאַץ, אַריינצושטעלן אַ שטאַכייטן-פענסטער אין דער הינטערשטער נישע, און באַצירן דעם בינע-צענטער מיט עטלעכע פיין אַראַנזשירטע פארביקע קישעלעך, אַז די האנדלונג זאָל זיך צוריק איבערטראָגן אין שטוב אַריין. אין דעם זין האָט זיך בעל גדדעס ווירקלעך איינגעגעבן צו שאַפן אַ דעקאָראַציע, אויף וועלכער מען זאָל קאָנען אָפּשפּילן אַלע 10 בילדער, וואָס דאָס שטיק פארמאָגט — אַ זאך, וואָס באשעפטיקט זייער שטאַרק, און ווערט געזוכט פון אלע קינסטלערישע טעאטער-רעזשיסאָרן.

פון דער צווייטער זייט האָט די אויפפירונג פולשטענדיק באוויזן, ווי געפערלעך עס איז, ווען דער מאלער וויל דאָמינירן די בינע, און וויל פארוואנדלען אַ גאַנצע פאָרשטעלונג בלויז אין א לעבעדיקע אויסשטעלונג פאר זיינע מאלערייען און פארבן. זי האָט באוויזן, אז די שענסטע און אייגנעגעבנסטע דעקאָראַציע בלייבט טויט און ווערט לאַנגווייליק, אויב עס באַלעבט זי נישט דער קינסטלערישער רעזשיסער דורכ'ן סינטעטיזירן אלע הילף-מיטלען, מיט וועלכע עס אָפּערירט די בינע, וואָס באַלאַנגט בלויז צום לעבעדיקן אקטיאָר.

יאַנואַר 1926

טעאַטראַלישקייט אין טעאַטער

ס'איז נישטאָ, דאַכט זיך, נאָך איין קינסטלערישער געביט, אויף וועלכן די ענדערונגען און איבערגאַנגען פון שולע צו שולע זאָלן פאָרקומען אויף אַזאַ שניידיקן, שנעלן אופן, ווי דאָס קומט פאָר אויף דעם געביט פון דער טעאַטער-קונסט.

דורות גאַנצע האָבן דער „געטלעכער" ראַפאַעל און דער געניאַלער דאַ ווינטשי, און צוזאַמען מיט זיי די אַנדערע גרויסע מייסטער פון דער רענעסאַנס-פעריאָדע פאַרנומען דעם אויבן-אָן אין דער פאַרבן-וועלט. אומבאַשטריטן האָבן זיי געדינט אַלס מוסטער און אַלס קוואַל פון באַגייסטערונג פון 18-טן און 19-טן יאָרהונדערט, ביז סעזאַן און די נאָך אים געשאַפענע עקס-פּרעסיאָניסטן-שולע האָבן געוואַגט אַוועקצושטעלן דעם גרויסן פראַגע-צייכן אויף די אַלע דערגרייכונגען פון די לעצטע פיר הונדערט יאָר. באַצייכענענדיק דעם גרעסטן טייל פון דעם ביז די געשאַפענעם אַלס מאָלערישע פאָטאָגראַפיע, האָבן די מאָדערניסטן פּראָקלאַמירט דעם דרייסטן צוריקקער צום פרימיטיוו, קערנדיקן אופן פון שאַפן, ווו נישט דאָס פּינקטלעכע נאָכקאָפּירן די נאַטור, נישט די געשיקטקייט פון דער פאַרפולקאָמטער טעכניק, אָדער די פערפעקטע פאַרענדיקטקייט זענען דאָס קריטעריום פאַר אַ גרויסן קונסט-ווערק, נאָר — די סומע פון עמאָציאָנעלער שטאַרקייט און עסטעטישער קוואַליטעט אויסגעדריקט אין פאָרם.

דורות גאַנצע האָבן די קינסטלער פון אַלע שולן און ריכטונגען זיך פאַרפולקאָמט אין איבערחזרן און ריכטיקן

נאָכמאכן די נאַטור, ביז די מאָדערניסטן פון אָנהויב צוואַנציקסטן יאָרהונדערט האָבן ווידער אנטדעקט דעם אַלטן פאַרוואָרפענעם, און כמעט פאַרגעסענעם על גרעקאָ, וועלכער באַצויבערט איצט אויפסניי מיט זיין שטאַרקן חוש פאַר פאָרם, און מיט זיין וואַגן צו זיין אומנאַטירלעך, וואָס גיבן צו זיינע לייוונטן אַזאַ טיפן קינסטלערישן ווערט.

אין דער ממשלה פון שטיין און מאַרמאָר האָבן באַדאַרפט דורכגיין הונדערטער יאָרן ביז די אַזוי שטאַרק פאַרהערלעכטע „קלאַסישע פולקאָמענהייט", מיט וועלכע עס האָבן זיך אויסגעצייכנט די אַלע מייסטער פון דלאָט און האַמער — אָנהויבנדיק פון פידיאַס און פראַקסיטעלעס, און ענדיקנדיק מיט ראָדען — זאָל דערקלערט ווערן אַלס נישט די העכסטע מדרגה פון קינסטלערישער דערגרייכונג, און בורדעל און מעסטראָוויץ זאָלן געקרוינט ווערן מיט אַנערקענונג פאַר זייער מוטיקן צוריקקער צו דער פרימיטיווער, אָבער עמאָציאָנעל שטאַרקער אַרכאַאישער קונסט.

ס'איז גאַנץ מעגלעך דערפאַר, ווייל פאַר דורות גאַנצע איז די קונסט געווען אָפּגעריסן און ווייט פון לעבן. אַ קנין פון פיינשמעקער, יחידים אָדער קלאַסן, איז זי תמיד געווען איינגעשלאָסן אין די פאַרגליווערטע ווענט פון די אומהיימלעכע מוזעאומס, אָדער אָפּיציעלע סאַלאָנען. ערשט די מאָדערניסטן פון אונזער צייט האָבן דערפילט און אַרויסגעברענגט, וויפל שיינקייט פון פאָרם און שטאַרקייט פון ליניע עס איז דאָ אין דעם שטראָמיק־פליסנדיקן לויפן פון אַ זיך־יאָגנדיקן אויטאָמאָביל, אָדער אין דעם מעכטיקן שטייגערן פון אַ זיך־בויענדיקן וואָלקנקראַצער, און זיי האָבן דערנענטערט די קונסט צום טעגלעכן לעבן.

גאַנץ אַנדערש אָבער איז עס מיטן טעאַטער. זייענדיק ענג פאַרבונדן מיטן טאָג־נאָך־טאָגיקן לעבן; פולסירנדיק מיטן האַרץ און בלוט פון די ברייטע מאַסן, איז דאָס טעאַטער אונטערגעוואָרפן אַלע ענדערונגען, וואָס דאָס לעבן רופט אַרויס אין

זיין לויף, און עס איז געצווונגען צו בייטן זיינע פאָרמען מיט א שטאַרקערן, ראַשיקערן און גיכערן אימפעט.

ס'איז נאָך נישט פאַראיבער קיין האַלבער יאָרהונדערט זייט די „מיינינגער" האָבן אָנגעהויבן צו באַקעמפן די איבערגעבליבענע רעשטלעך פון דעם אַלטן איטאַליענישן טעאַטער מיט זיינע קאָנוועַנציאָנעלע דעקאָראַציעס, אויף וועלכע עס פלעגן זיין אויסגעמאָלט כמעט אַלע שטוב־מכשירים, וואָס זענען נויטיק געווען אויף דער בינע, ווי — טישן, בענקלעך און הענגענדיקע וואַנט־כלים. ס'זענען נאָך כמעט נישט פארקלונגען געוואָרן די אַלע טענות און אַרגומענטאַציעס אָפּצושאַפן דאָס פאַלשע, דאָס טעאַטראַלישע אין טעאַטער. מען האָט אַלץ געזוכט מיטלען, ווי אַזוי צו געפינען דעם כשוף־שפרוך, מיט וועמענס כוח מען זאָל דעם צושויער קאָנען אַרויסרייסן פון דעם באַוווּסטזיין, אַז ער זיצט אין טעאַטער און זעט אַ שפּיל. מען האָט אים אַלץ געוואָלט איינרעדן, אַז דאָס זיצט ער און קוקט זיך צו דורך אַן אָוועקגענומענער פערטער וואַנט, צו אַ שטיק אמתדיק, נאַטירלעך לעבן. ס'זענען קוים אַריבער 25 יאָר זייט גאָרדאָן קרעג האָט, אויף זיין אופן, אַטאַקירט דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער מיט זיינע פלאַך־געמאָלענע דעקאָראַציעס, אַנטקייגן וועלכער דער דריי־דימענסיאָנעלער, לעבעדיקער אַקטיאָר איז שטענדיק געקומען אין קאָנפליקט מיט דער צוויי־דימענסיאָנעלער, טויטער דעקאָראַציע. און אָט זעען מיר שוין, ווי די נייע טעאַטראַלישקייט, וועלכע ווערט אַזוי אייפעריק געפּרעדיקט פון אַלע בעסערע בינע-טוער, מאַכט דעם גרויסן שפּרונג צוריק. זי זוכט אויפצואולעבן די ערשט נישט־לאַנג אַזוי אויסגעלאַכטע און געטאַדלטע פאָרמען פון דעם אַלטן, ליבן, נאַאיוון טעאַטער, אין וועלכן די אַקטיאָרן האָבן זיך נישט געשעמט און נישט מורא געהאַט מודה צו זיין, אַז זיי זענען אַקטיאָרן, און די דעקאָראַציעס האָבן טאַקע געדינט נישט מער ווי לשם דעקאָראַציעס. זיי האָבן קיינעם נישט געוואָלט איינרעדן, אַז דאָס זענען וועגט פון אַ

פירשטלעכן שלאָס, אָדער די שווערע בוימער־שטאַמען פון אַן אַלטן, אויפגעהיטענעם גאָרטן.

די זעלבע אַרגומענטן, מיט וועלכע דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער האָט באַקעמפט די אַלטע פאָרמען פון בינע־טעכניק: די זעלבע פאָרווורפן, אַז די אַלטע דעקאָראַציעס זענען קינדעריש, אַז זיי קאָנען נישט שאַפן קיין אילוזיע — די זעלבע אַרגומענטן ווערן איצט אויסגענוצט קעגן דעם נאַטוראַליסטישן, און צום שבח פון נייעם טעאַטער, ווו עס ווערט נישט געזוכט צו שאַפן קיין אילוזיע פון נאַטירלעכקייט, נאָר דורך דעם כח פון אָנדייטונגען ווערט געזוכט אַרויסצובריינגען דעם קינסטלעריִשן, כאָטש נישט־נאַטירלעכן, אמת.

אַלס אילוסטראַציע פון דעם נייעם סאָרט טעאַטראַליש־קייט, קאָנען דינען די צוויי אמת שיינע, דערפרישנדיקע אויפפירונגען פון דער אַלט־אַמעריקאַנישער קאָמעדיע „פעשאָן”, און יודשין אַניעלס „אַל גאָדס טשיללען גאָט ווינגס” *), וואָס זענען ערשט נישט לאַנג געשפּילט געוואָרן דורך די „פּראָווינס־טאַון פּלעיהאַוז”־געזעלשאַפט.

ראָבערט עדמאָנד דזשאָנס, איינער פון די ראַדיקאַלע אַמעריקאַנער בינע־צייכנער, און לעצטנס אויך רעזשיסאָר־עקס־פּערימענטאַטאָר, גיט אַ זייער אינטערעסאַנטע דערקלערונג פאַר דעם פּרימיטיוון, נאַיוון, עכט־טעאַטראַלישן אופן, מיט וועלכן די פּיעסן זענען אויפגעפירט געוואָרן.

„אפילו דער קורצזיכטיקסטער צושויער האָט געקאָנט זען אין ערשטן אַקט פון „פעשאָן”, אַז דאָס איז נישט קיין אמתער אויפנאַמס־צימער. מען האָט אפילו נישט געמאַכט קיין פּאַרזוך אָפּצונאַרן דאָס פּובליקום, זיי זאָלן גלייבן, אַז דאָס איז אמת־דיק. ס'איז נישט געווען קיין סימן פון אילוזיע. אָנשטאָט דעם האָבן אַ לייוונטענער פאָרהאַנג און עטלעכע מאָדנע באַמאָלטע לייוונטן, אָנגעצויגן אויף שוואַכע הילצערנע ראַמען אַלס „פּלאַכן” אָדער „פּליגל”, געגעבן אַ גענוגנדע אָנדייטונג דעם פּובליקום

*) גאָטס אַלע קינדער האָבן פּליגל.

זיי זאָלן דערקענען, אַז די אויסשטאַטונג שטעלט מיט זיך פאָר אַן אויפנאַמסצימער, כאָטש עס האָט נישט אויסגעזען ווי קיין אויפנאַמסצימער ערגעץ אין דער גאַנצער וועלט. די אומרעאַליסטישע דעקאָראַציע האָט כמעט געזאָגט צום פּובליקום: „לאָמיר זיך פאָרשטעלן, אַז דאָס איז אַן אויפנאַמסצימער — ס'איז נישט מער, ווי אַ בינעמעסיק-באַמאָלטע לייוונט און זייטן=ברעטער — אָבער אויב איר וועט מסכים זיין זיך איינצורעדן, אַז דאָס איז אַן אויפנאַמסצימער, וועלן מיר דאַן אָנגיין מיט דעם שטיק".

אַזאַ דרייסט מודה זיין זיך פאַרן פאַרזאַמלטן עולם צוקוקער, אַז דאָס, וואָס קומט פאָר אויף יענער זייט אויפגעהויבענעם פאָרהאַנג, איז נישט מער ווי אַ שפּיל; אַז די אָנגעמאָלטע ווענטלעך זענען נישט מער ווי אָנדייטנדיקע דעקאָראַציעס, און די דערשיינענדיקע מענטשן — נישט מער ווי שוישפּילער; אַזאַ אָפנהאַרציקע דערקלערונג איז נישט נאָר נישט מעגלעך געווען, נאָר איז, פאַרקערט, מיט דער גרעסטער אייפעריקייט באַקעמפט געוואָרן דורך דעם נאַטוראַליסטישן טעאַטער, אין וועלכן דער שוישפּילער איז, „כדי נישט צו שטערן די אילוזיע", באַרויבט געוואָרן אַפילו פון זיין כשר פאַרדינטן רעכט צו דערשיינען סוף אַקט, און פאַרנויגן זיך פאַרן אַפּלאָדירנדיקן פּובליקום.

דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער האָט זיך באַנוצט מיט זיין גאַנצן אַנטוראַזש פון קאָמפּליצירטע מאַשינערייען, שווערע דעקאָראַציעס און דעם גאַנצן שטאַב פון עלעקטראָטעכניקער און בינע-העלפער, נאָר כדי מיט געוואַלט צו מאַכן פאַרגעסן דעם צושויער דעם אמתן ציל פון זיין קומען אין טעאַטער: זען אַ שפּיל.

וואָס איז שייך ווידער די טענות, מיט וועלכע מען האָט באַקעמפט די נאַטוראַליסטישע אויפפירונגס=מעטאָדע, ווען מען האָט איר פאָרגעוואָרפן, אַז אין דער צייט, וואָס די זייטן=ווענט פון דער נאַטוראַליסטישער דעקאָראַציע ווערן, לויט די כללים פון פּערספּעקטיווע, אַלץ קלענער, וואָס ווייטער זיי שיינען צו

זיין פון פובליקום, אין דער זעלבער צייט דערשיינט דעם אַקטיאָרס קערפער אין דער זעלבער גרויס, נישט קוקנדיק צי געפינט ער זיך נעבן דער ראַמפּע, אָדער אויפן לעצטן פּלאַן פון דער בינע — איז אינטערעסאַנט צו זען, ווי עדמאָנד דזשאַנס שטעלט אָט די אייגנשאַפט אַרויס, אַלס איינע פון די שיינקייטן, מיט וועלכע עס צייכנט זיך אויס די אויפפירונג פון אָניעלס לעצטער פּיעסע.

די ערשטע טייל פון דער האַנדלונג אין דעם שטיק קומט פאָר אויף אַ ראָג פון אַ גאַס. די דעקאָראַציע זוכט צו געבן נאָר אַן אָנדייטונג אויף אַ גאַס-ראָג. די שורות הייזער זענען אויסגעמאָלט אויף אויסגעשניטענעם קאַרטאָן, וועלכער ווערט וואָס ווייטער אַלץ קלענער, אַזוי אַז אין דער טיף פון דער בינע דערגרייכט דעם אַקטיאָרס פיגור די הויך פון אַ צען-שטאָקיק הויז. און דאָך רופט עס נישט אַרויס קיין שום ווידערשפּרוך און שטערט נישט קיינעם פון די צושויער צו *פילן*, אַז די האַנדלונג קומט פאָר אויף אַ ראָג גאַס, נאָר דערפאַר, ווייל די דעקאָראַציע זוכט נישט קיינעם איינצורעדן, אַז דאָס איז טאַקע אַ נאַטירלעכע גאַס מיט נאַטירלעכע הייזער.

דאָס איז ביים איצטיקן צושטאַנד אפשר דער איינציקער אויסוועג, אויף וועלכן עס קאָן זיך ראַטעווען דאָס איצטיקע איבערראַפינירטע, און אַזוי קלוג געוואָרענע טעאַטער.

נאָכדעם ווי אַלע פאַרשידענע באַמיאונגען צו פאַרבלענדן דעם צושויער האָבן פאַרפעלט זייער ציל. ווייל סיי דער איבערגעטריבענער נאַטוראַליזם, מיט זיינע זינגענדיקע פויגעלעך הינטער דער בינע, סיי די מאַסיווע אַרכיטעקטאָנישע קאָלאָנען פון די קאָנדיציאָנעלע ספּעקטאַקל-אויפפירונגען האָבן נישט געקאָנט באַווייזן דעם קינסטלערישן נס פון שאַפן אַ פולשטענדיקע אילוזיע. דער נישט נאַיווער צוקוקער האָט געוווסט גאַנץ גוט, אַז דאָס קלוגע פייגעלע, וואָס זינגט פונקט ווען מען דאַרף, איז נישט מער ווי דער געהילף-רעזשיסער, וואָס פייפט אויף אַזאַ ספּעציעל פייפל הינטער די קוליסן; ער האָט אויך געוווסט, אַז אַזוי שנעל ווי דער אַקט אָדער דאָס בילד וועט זיך

שנדיקן, וועלן זיך אַ לאָז טאָן אַ מחנה בינע־אַרבעטער און צעשלעפּן די מאַסיווע קאָלאָנעס, און פון דעם שווערן, מיטל־אַלטערלעכן שלאָס וועט זיך אויסלאָזן אַ טייך. — אויב אַזוי, איז דעם רעזשיסערס אַרויסקומען מיט דער אָפּנהאַרציקער דער־קלערונג, אַז דאָס וואָס דאָ קומט פאָר איז נישט מער ווי אַ טעאַטער־שפּיל, דער בעסטער און קינסטלעריש־אמתדיקסטער וועג ווי אַזוי ווידער צו דערגרייכן דעם ניי־אַלטן ציל פון פריי־טעאַטראַלער, שותּפותדיקער שאַפונג דורכן עולם און שפּילער.

וועלן מיר ביי אָט די פאָרמען פון בינע־טעכניק שוין בלייבן? ס'איז נישט גאַנץ שווער צו שפּעקולירן און זאָגן, אַז נישט. ס'איז אָבער אַ סך שווערער צו פּרובירן באַשטימען, אויף וועלכן וועג וועט זיך אַנטוויקלען, און וועלכע אומוואַנדלונגען וועט אָננעמען דאָס טעאַטער אַפילו אין דער נאָנטער צוקונפט. פּונקט ווי עס נישט מעגלעך אין פאָרויס צו באַשטימען, אויף וועלכע קאַפּריזנע וועגן עס וועט זיך אַוועקלאָזן דאָס לעבן, אונטער וועמענס השפעה דאָס טעאַטער געפינט זיך שטענדיק. גאַנץ מעגלעך, אַז דאָס איצט אַזוי באַקעמפטע נאַטוראַליסטישע טעאַטער וועט ווידעראַמאָל אויפגעלעבט ווערן, און ווידעראַמאָל זען בעסערע טעג. דערווייל אָבער גייען מיר צוריק צו דער אַלטער, נאַיווער טעאַטראַלישקייט, נאָר אויף אַ שענערן, טיף דורכגעטראַכטן, אָפּנהאַרציקן אופן.

אָקטאָבער 1924

קאָנסטרוקטיוויזם אין טעאַטער *)

אין דער אַמעריקאַנער טעאַטער-וועלט קומט איצט פאָר א וויכטיקע פּאַסירונג, וואָס וועט אָן שום ספק האָבן אַ גרויסע ווירקונג אויפן בעסערן אַמעריקאַנער טעאַטער, און וועט עס אַ שטויס טאָן צו גיין פאָרויס.

אין דעם נייעם „סטעגוויי-זאַל" ווערט צום ערשטן מאָל אין אַמעריקע אָפּגעהאַלטן אַן אינטערנאַציאָנאַלע טעאַטער-אויסשטעלונג, וואָס גיט אונז אַ דייטלעכן באַגריף וועגן די אַלע דערגרייכונגען אויף דער אייראָפּעישער בינע זינט נאָך דער מלחמה.

פאַר די לעצטע צען יאָר, זינט דאָס אַמעריקאַנער טעאַטער האָט זיך אָנגעהויבן אַרויסצורייסן פון דער טעמפּער פאַרגליווערטקייט, אין וועלכער עס האָט זיך געפונען, זענען שוין געמאַכט געוואָרן אַ סך פּאַרזוכן דורכצוברעכן די אייזערנע וואַנט, וואָס האָט אָפּגעצוימט דאָס אַמעריקאַנער טעאַטער פון די גרויסע פּאַסירונגען און געשעענישן, וואָס זענען פאָרגעקומען אין טעאַטער פון אייראָפּע.

איינער נאָכן אַנדערן זענען אַמעריקאַנער בינע-צייכנער און טעאַטער-טעאָרעטיקער געפאָרן קיין אייראָפּע זיך אויפן אָרט צו באַקענען מיט די נייע אויפטוען, און האָבן געבראַכט אַהיים סמנים פון די גרויסע רעוואָלוציאָנערע איבערקערענישן, וואָס זענען פאָרגעקומען אין דעם טעאַטער אויף יענער זייט.

*) צו דער געלעגנהייט פון דער אינטערנאַציאָנאַלער טעאַטער-אויסשטעלונג אין ניו-יאָרק.

אָט די רייזעס האָבן מיר צו פֿאַרדאַנקען די אַלע סצע־ נישע אויפֿטועז פֿון ל. סימאָנסאָן, עדמאָנד דזשאָנס און בעל געדדעס, און די עטלעכע אויסגעצייכנטע טעאַטער־ביכער פֿון קענעט מעקגאָען, אָליווער סיילער און אַנדערע.

דער דורשט נאָך אַלץ נייערע דערגרייכונגען איז אָבער וואָס אַמאָל געוואָרן שאַרפֿער, דער פֿאַרלאַנג צו באַקענען זיך מיט די נייסטע אויסדרוק־מעגלעכקייטן איז אין אַמעריקאַנער טעאַטער געוואָרן בולטער. און דער רעזולטאַט פֿון דעם איז די איצטיקע אינטערנאַציאָנאַלע אויסשטעלונג, וואָס איז צוזאַ־ מענגעבראַכט און איינגעאָרדנט געוואָרן דורך דעם באַוווּסטן ווינער אַרכיטעקט און בינע־צייכנער פֿרעדעריק קיזלער.

די אויסשטעלונג — אַ רייכע זאַמלונג פֿון 15 הונדערט טעאַטער־מאָדעלן, עסקיזן, פֿיגורינען און טעאַטער־פּראָיעקטן פֿון 12 פֿאַרשידענע אייראָפּעישע לענדער, שטעלט מיט זיך פֿאָר דאָס נאָך־מלחמהדיקע טעאַטער אין זיין גאַנצן פֿאַרנעם. זי ווייזט אויף דעם גרויסן מהלך, וואָס דאָס טעאַטער איז אָפּ־ געגאַנגען „נאָך גאָרדאָן קרעג״ און „נאָך ריינהארטן״, ווי די אויסשטעלער דריקן זיך אויס.

מיר זען דאָס אייראָפּעישע טעאַטער נישט ווי עס וואָלט געוואָלט זיין, נאָר ווי עס איז שוין טיילווייז ביים היינטיקן טאָג. די הונדערטער מאָדעלן פֿון רוסישע, פֿראַנצויזישע אי־ טאַליענישע און דייטשישע אויפֿפֿירונגען ווייזן אונז דאָס טעאַ־ טער נישט אין דעם צושטאַנד פֿון בלויז עקספּערימענטירן און בלאָנדזשענדיקן זוכן פֿון נייע וועגן, נאָר גייענדיק מיט זיכערע טריט, און האַלטנדיק זיך פֿעסט אָן דעם נייעם וועג, וואָס עס האָט ענדלעך געפֿונען זינט זיין איבעררייס מיט דעם נאַטוראַ־ ליזם פֿון לעצטן יאָרהונדערט.

אויב דאָס פֿאַר־מלחמהדיקע טעאַטער איז נאָך געגאַנגען אויף וועלכע עס איז פּשרות, און געמאַכט נעווויסע הנחות — אַמאָל דער נאַטוראַליסטישער, רעפּראָדוצירנדיקער פֿאָרם פֿון אויפֿ־ פֿירן, אַמאָל דער מאַלעריש־סטיליזירטער אויסשטאַטונגס־מעטאָ־ דע — האָט אָבער דאָס נאָך־מלחמהדיקע און נאָך־רעוואָלוציאָ־

נערע טעאַטער לחלוטין און אומקאָמפּראָמיסלעך איבערגעריסן סיי מיט דעם עסטעטישן בליק אויף דער סצעניש ער קונסט, און סיי מיט די אַלע מיטלען און וועגן, ווי אַזוי עס דער־גרייכט זיינע טעאַטראַליש־קינסטלערישע צילן.

איבער דער גאַנצער אויסשטעלונג ליגט דער שטעמפּל פון אונזער פּיבערישער, אומרויקער, אינדוסטריעלער צייט. די מאַשיניזירונג פון אונזער לעבן. דער דראַנג נאָך דעם מאַסיוון, אַרכיטעקטאָנישן. דער שטאָלענער געבראַזג פון דעם בוי־געשטעל, וואָס ציט זיך אין די וואָלקנס אַריין. דער פאַרלאַנג נאָך אַ מאַקסימום פון קאָנצענטרירטער פלאַגמעסיקייט. דער ווילן צו דערגרייכן די העכסטע רעזולטאַטן דורך אַ מינימום אָנשטרענגונג מיט דער הילף פון דער העכסטער אָרגאַניזירט־קייט — דאָס אַלץ האָט געפונען אַ שאַרפן אָפּקלאַנג אויף דער איירעפּעישער בינע.

די אַלע הונדערטער מאָדעלן און צייכנונגען ווייזן אונז קלאָר און בולט, אַז דאָס איראָפּעישע טעאַטער שטייט אונטער דעם אויסשליסלעכן צייכן פון קאָנסטרוקטיוויזם — דער לעצטער עטאַפּ אויף דעם טראַגישן וועג פון דעם קאַמף, וואָס די בינע פירט אָן פאַר איר באַפרייאונג. דער וועג, וואָס וועט זי סוף־כּל־סוף אַרויספירן פון הינטער דער נישט טעאַטראַלער און נישט קינסטלערישער ביל־רעם, הינטער וועלכער זי איז געווען פאַרמויערט און איינגעשמידט פאַר די לעצטע צוויי הונ־דערט יאָר, און וועט זי ווידער פאַרוואַנדלען אין דעם, וואָס זי איז אייביק געווען: אַ שפּיל־פּלאַץ צווישן דעם פאַרזאַמלטן עולם צוקוקער.

קאָנסטרוקטיוויזם אין זיינע פאַרשידנסטע פאָרמען — דאָס איז דער נייער שטיך־פּונקט און די דערגרייכטע פּאָזיציע, וואָס דער אַקטיאָר פון דעם מאָדערנעם טעאַטער האָט געוווּנען נאָך דעם שווערן קאַמף, וואָס ער האָט אָנגעפירט פאַר זיין באַפרייאונג.

ווייל, נישט קוקנדיק אויף די אַלע פאַרצוימונגען און הינדערנישן, מיט וועלכע דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער האָט אַרומגערינגלט דעם אַקטיאָר; נישט קוקנדיק אויף די אַלע טע־

אָריעס וועגן נאַטירלעכקייט, און די דערקלערונגען וועגן אַ פערטער וואַנט, מיט וועלכער עס האָט דעם אַקטיאָר געוואָלט אָפּטיילן פון פּובליקום, איז עס פּאָרט נישט אימשטאַנד געווען אָפּצוטויטן און איינצושטילן אין אים זיין איינגעבוירענעם און מיט טויזנטער קולות אים רופנדיקן דראַנג — זיך צו באַהעפטן מיט זיין צוקוקער.

דעם אַקטיאָר האָט אייביק געצויגן צו דער ראַמפּע. ער האָט תּמיד געפילט, אַז אויב ער וויל זיין פּאָרטראַג-קונסט זאָל נישט פאַרלוירן גיין; אויב ער וויל געהערט און געזען ווערן, איז דער איינציקער וועג — אַרויסרייסן זיך פון ענגן בינע-קעסטל, און קומען וואָס נענטער צום צושויער.

אויף דער אַלטער, איינפלאַכיקער בינע, וואָס איז געווען אָפּגעטיילט פון פּובליקום מיט דער בלענדנדיקער ראַמפּע, האָט זיך דער אַקטיאָר געפילט ווי אַ פאַרלוירענער. אין נאַטוראַליסטישן טעאַטער איז ער דערשטיקט געוואָרן צווישן די בערג אָנגעשטעלטע דעקאָראַציעס און צוזאַמענגעשטעלטע שטיקער מעבל. שפּעטער, אויף דער סטיליזירטער בינע, איז ער געווען געפּענטעט דורך די מאַלערישע צייכענונגען, פון וועלכע ער איז אַליין געווען נישט מער ווי אַ פאַרבן-פלעק. ער האָט זיך געמוזט היטן מיט זיינע באַוועגונגען, כּדי חלילה נישט איבערצופירן די מאַלערישע קאָמפּאָזיציע, וואָס די בינע האָט מיט זיך פאָרגעשטעלט.

איצט ערשט, אויף דער באַפרייטער, אָפענער קאָנסטרוקטיווער בינע, מיט אירע זיך אויפהויבנדיקע און זיך אַראָפּלאָזנדיקע פלאַכן, מיט אירע אין אַלע זייטן לויפנדיקע טרעפּ און בריקלעך, האָט דער אַקטיאָר ווי באַקומען פליגלען. ער איז שוין נישט געצווונגען מער זיך צו באַגנוגענען מיט די איינגעצוימטע באַוועגונגען פון רעכטס צו לינקס, אָדער פון דער ראַמפּע צום הינטערגרונט, ווי ער האָט עס געמוזט טאָן ביז איצט. די נייע, מאַסיווע בינע-קאָנסטרוקציע גיט אים הונדערטער מעגלעכקייטן צו שטייגן אויף אין דער הויך, ווען עס וואַקסט אויס זיין געפיל און זיינע איבערלעבונגען, און אַראָפּ-

לאָזן זיך איבער די טרעפּלעך און בריקלעך, ווען עס פֿאַלט זיין שטימונג.

אין דעם דראַמאַטישן אַקטיאָר, פּונקט ווי אין דעם טענ-צער, לעבט דער גרויסער פאַרלאַנג אין מאָמענטן פון גרויסן שוווּנג, ווען זיינע עמאָציעס שטורמען אויף, ווען זיין פרייד אָדער צער צעררייסן זיין האַרץ, זיך אויפצוהייבן און זיך באַ-פרייען פון באָדן, צו וועלכן ער איז צוגעבונדן. אויף דעם גיט אים אויסגעצייכנטע מעגלעכקייטן דער קאָנסטרוקטיוויסטישער בינע-געבוי. דער אַקטיאָר פילט, אַז זיין גאַנצער קערפּער, זיינע אַלע באַוועגונגען באַקומען אַ נייעם פּלאַסטישן ווערט. ער ווערט, דורך דעם שטייגן אויף פאַרשידענע פלאַכן, געזען בעסער פון פּובליקום אין טעאַטער. זיין שטימע קלינגט העלער אויף דער דעקאָראַציע-לאָזער בינע. די טרעפּ און בריקן העלפן איס אַרויס-צוברענגען אויף אַ בולטן אופן דעם אינערלעכן ריטם פון זיינע געפילן און איבערלעבונגען.

און דער עיקר — אויף דער קאָנסטרוקטיוויסטישער בינע, אָן די פאַרשטעלטע „זייטן-פליגלען" און אָפּטיילנדיקער ראַמפּע, פילט ער נישט אַזוי שטאַרק זיין אָפּגעטיילטקייט און אָפּגע-זונדערטקייט פון פּובליקום, וועמענס אָנוועזנהייט ער מוז פילן, כדי צו זיין אומשטאַנד צו שאַפן.

און נישט נאָר ברענגט מיט זיך דער קאָנסטרוקטיוויזם די באַפרייאונג פון דעם אַקטיאָר — דעם הויפּט-שאַפער אין טעאַטער — ער שאַפט נאָך אָפּ די הויפּט-איבלען, פון וועלכע עס האָט געליטן דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער: די דעטאַלי-זירטע אויסשטאַטונג, וואָס טויט אָפּ די פאַנטאַזיע ביים צוקוי-קער, און ציט אים אָפּ פון דער דראַמאַטישער האַנדלונג, און נאָך מער — די צעצויגנקייט און לאַנגזאַמקייט, מיט וועלכע עס האָט זיך געמוזט באַוועגן די פאָרשטעלונג צוליב דעם אי-בערשטעלן די דעקאָראַציעס.

ווען אַ פּיעסע האָט געהאַט דריי אַקטן, וואָס האָבן גע-פאָדערט אַן אויסשטאַטונג פון, לאָמיר זאָגן, דאָס אינעווייניק-סטע פון אַ שלאָס, אַ טראָפּישן וואַלד און אַ מאַרק-פּלאַץ, —

איז די פאָרשטעלונג צוטיילט געוואָרן אויף דריי באַזונדערע טיילן, וואָס האָבן זעלטן געהאַט עפּעס אַ שייכות צווישן זיך, סיי אין דער קאָמפּאָזיציע פון דער דעקאָראַציע, סיי אין דעם קאָליר־שליסל, אָדער אַלגעמיינער שטימונג.

די לאַנגע אַנטראַקטן, וואָס האָבן זיך געפאָדערט פאַרן איבערבייטן די דעקאָראַציעס, האָבן געמוזט אַרויסברענגען דאָס פּובליקום פון דער שטימונג און דער אַטמאָספערע, אין וועלכער דאָס שטיק און די שוישפּילער האָבן זיך באַמיט אים אַריינצוברענגען. האָט זיך דער פאָרהאַנג סוף כל סוף שוין אויפגעהויבן, און ס'האָט זיך באַוויזן די נייע דעקאָראַציע, האָט געמוזט געדויערן עטלעכע מינוט ביז דאָס פּובליקום האָט אויפגעהערט צו באַוואונדערן דאָס נייע געמאָלטע בילד, און זיך איינלעבן אין דער נייער שטימונג. דערווייל אָבער האָבן זיי פאַרהערט און נישט באַמערקט די האַנדלונג, וואָס איז אָנגע־גאַנגען אויף דער בינע. אַזוי אַרום האָט די דעקאָראַציע אָנשטאָט צו העלפן, נאָך געשטערט דעם גאַנג פון דער דראַמע.

להיפּך דער קאָנסטרוקטיוויסטישער בינע־געשטעל איז אַזוי אָרגאַניזירט און געבויט, אַז דאָס גאַנצע שטיק זאָל אויף אים קאָנען געשפּילט ווערן אָן אונטערברעכונגען. סצענעס ווערן געביטן בלויז מיט דער הילף פון דער געענדערטער באַלייכטונג, וועלכע שאַפט אַן אַנדער אַטמאָספערע און אַנדע־רע ווינקלען, אָדער דורכן איבערשטעלן געוויסע באַשטאַנד־טיילן פון דעם בינע־געשטעל. מערסטנטיילס טוען עס די אַקט־יאָרן אַליין פאַר די אויגן פון פּובליקום, אַזוי אַז דאָס איבער־בייטן די דעקאָראַציע ווערט אַ טייל פון דער שפּיל. מען דאַרף נישט אַראָפּלאָזן קיין פאָרהאַנג. ס'זענען נישט נויטיק קיין לאַנגע אַנטראַקטן. די ענדערונגען קומען פאַר אויגנבליקלעך. די גאַנצע האַנדלונג ווערט קאָנדענסירט. דעם פּובליקומס אויפ־מערקזאַמקייט איז קאָנצענטרירט בלויז אויף דעם דראַמאַטישן פאָרגאַנג און דעם געשפּאַנטן שפּיל פון די אַקטיאָרן. און אַזוי אַרום באַקומט די גאַנצע פאָרשטעלונג איין אַרומנעמענדיקן, פאַראייניקנדיקן ריטם און איינהייטלעכע אַטמאָספערע.

כדי זיך איבערצייגן אין די רייכע מעגלעכקייטן און פאַרשידנסטע קאָמבינאַציעס, וואָס די קאָנסטרוקטיוויסטישע אויס־שטאַטונג קאָן געבן דעם מאָדערנעם רעזשיסער, איז נויטיק צו פאַרגלייכן די פאַרשידענע מאָדעלן פאַר קאָנסטרוקטיוויסטישע אויפפירונגען אין די רוסישע, דייטשע, בעלגישע און פראַנצויזישע אָבטיילונגען. די מאָדעלן, למשל, פון עקסטער, שעסטאַקאָוו, ראַבינאָוויטש און אַרנסאָן; פון מעדזשיעס, טויבער און לאָזאָוויק. וואָס פאַר אַ פאַרשידענע פאָרמען פון איין און דעם זעלבן פרינציפ! וואָס פאַר אַ רייכקייט פון נייע ריטמען, נייע באַוועגונגען און גרופּן־קאָמבינאַציעס עס שטעלן זיך צום דינסט פון דעם מאָדערנעם אויפפירער! און דעם פרינציפ איז מעגלעך אָנצווענדן מיטן זעלבן דערפאָלג פאַר פיעסן פון די פאַרשידנסטע זשאַנרן — פון דער דערהויבנסטער טראַגעדיע ביז צו דער גראָטעסקסטער בופאָנאַדע.

פאַרשטייט זיך, אַז די פיעסן פון אַ ריין־נאַטוראַליסטישן כאַראַקטער, וועלכע שטיצן זיך בלויז אויף לעבנס־אילוזיע און נאַטירלעכקייטס־געטריישאַפט זענען נישט קיין פאַסיקער מאַטעריאַל פאַר די קאָנסטרוקטיוויסטישע בינע־געשטעלן. אָבער אָט די פיעסן אינטערעסירן נישט מער דעם מאָדערנעם רעזשיסער, און ער רעכנט זיך נישט מער מיט זיי ביים צוזאַמענשטעלן פון זיין רעפּערטואַר.

די אויסשטעלונג איז אויך רייך מיט אַ גרויסער קאָלעקציע פון פוטוריסטישע און קוביסטישע צייכענונגען פאַר דעקאָראַציעס און קאָסטיומען. באַזונדערס צייכענען זיך אויס אויף דעם געביט די רוסן און איטאַליענער. דאָס אויג באָדט זיך אין אַן אַנטציקנדיקער פאַרבן־רייכקייט. דאס געמיט ווערט אָנגערעגט דורך די זיגזאַגיקע, געבראָכענע, אומרעגלמעסיקע און דאָך האַרמאָניש־אָרגאַניזירטע ליניעס. אַ שיינער ביישפּיל דערפאַר זענען די עסקיזן פאַר דעם „שוועדישן באַלעט". זיי באַזיצן אָבער נישט די גרויסע מעגלעכקייטן און ווערט פאַרן מאָדערנעם טעאַטער, וואָס עס האָט דער קאָנסטרוקטיוויזם. און

ס'איז זיכער, אַז אין פֿאַרגלייך מיטן לעצטן איז זייער דערפֿאָלג און וויכטיקייט בלויז אַ צווייט־שטופּיקע.

אַלס קאָנטראַסט, וואָס דאַרף נאָך מער אונטערשטרייכן דעם לעבעדיקן ווערט פֿון די מאָדערנע בינע־דערגרייכונגען, אָדער אַלס אויסנאַם, וואָס דאַרף באַשטעטיקן דעם כּלל, קאָן דינען די קליינע גרופּע קינסטלער, וואָס האָבן אויסגעשטעלט זייערע מאָדעלן פֿאַר דעם אַקטיאָרן־לאָזן, מעכאַנישן טעאַטער. למשל דעפּעראָס „מאַגישעס טעאַטער", פּראַמפּאָלינים „אַבסטראַקטע טעאַטער" און שמידטס „מעכאַנישער באַלעט", ווו אנשטאט מיט לעבעדיקע אַקטיאָרן באַנוצן זיי זיך מיט סאָמבאָליסטיש־געצייכנטע און פֿאַנטאַסטיש־באַמאָלטע מאַריאָנעטן און אַבסטראַקטע פֿיגורן.

דער געדאַנק דערפֿון איז נישט קיין נייער. באַלד אין אָנהויב פֿון זיין קאַמף קעגן נאַטוראַליסטישן טעאַטער, מיט 20 יאָר צוריק, האָט שוין גאָרדאָן קרעג פֿאָרגעשלאָגן צו פֿאַריאָגן פֿון דער בינע דעם לעבעדיקן, אומדיסציפּלינירטן און אומקאָנטראָלירבאַרן אַקטיאָר, און אויף זיין אָרט זיך צו באַנוצן מיט די תּמיד קאָרעקטע און פֿאָלגנדיקע „איבערמאַריאָנעטן".

ביי גאָרדאָן קרעג, פּונקט ווי ביי די איצטיקע שאַפֿערס פֿון מעכאַנישן טעאַטער, איז דער פֿאַרלאַנג געקומען אַלס רעזולטאַט פֿון זוכן אויף דער בינע בלויז עסטעטישע און סימבאָליסטישע אָנרעגונגען. דער לעבעדיקער אַקטיאָר איז צו רעאַל, צו עמאָציאָנעל, זיין דראַמאַטישע קראַפֿט איז צו פּאַקנדיק, מען זאָל זיך אין זיין קעגנוואַרט קאָנען אָפּגעבן בלויז די עסטעטישע באַטראַכטונגען.

כ'מיין, אַז עס איז נישט נויטיק קיין סך זיך אָפּצושטעלן און זאָגן, אַז אָט די אַלע פּרוּוון זענען בלויז אַ קאַפּריז פֿון איבער־ראַפֿינירטע־עסטעטיקער, און האָבן נישט קיין שום אויסזיכטן ווען עס איז צו פֿאַרנעמען אַ וויכטיקן פּלאַץ אין לעבעדיקן טעאַטער. זיי זענען אפשר נויטיק פֿאַר געוויסע יחידים, וואָס קאָנען זיך איינשליסן ביי זיך אין דער אָפּגעזונדערטער סטודיאָ, און פֿאַנטאַזירן און חלומען, קוקנדיק אויף

זייערע משונהדיקע אַבסטראַקטע פיגורן. אין טעאַטער אָבער איז דאָס פובליקום אייביק געגאַנגען און וועט אייביק גיין צו־ליב דעם האַרץ- און נשמה-ציטער, וואָס עס רופט אין אים אַרויס דער לעבעדיקער, שפּילנדיקער אַקטיאָר.

אַ גאַנץ באַזונדער און זייער וויכטיק אָרט פאַרנעמען אויף דער אויסשטעלונג די מאָדעלן און פּראָיעקטן פאַר נייע טעאַטער־געביידעס, ווו נישט נאָר די בינע, נאָר אויך דאָס אוידיטאָריום זאָל זיין פון אַ גאַנץ נייעם כאַראַקטער. ווו ס'זאָלן געשאַפן ווערן נישט נאָר נייע אויפפירונגס־מעגלעכקייטן, נאָר אויך אַ נייער שייכות צווישן שוישפּילער און פובליקום. אַזוי, למשל, אָסקאַר שטרנאַדס מאָדעל פאַר דער „רינג בינע" אָדער פרעדעריק קיזלערס פּראָיעקט פאַר דאָס „ענדלאָזע טעאַטער", וואָס איז אַזוי פאַקנדיק און אָטעם־פאַרכאַפּנדיק מיט זיין גרויס־קייט און געוואַגטקייט. אָבער די פּראָיעקטן פאָדערן אַ באַזונ־דערע, דעטאַליזירטע באַטראַכטונג.

ס'בלייבט נאָך איבער צו דערמאָנען, אַז די אַמעריקאַנער האָבן אויף דער אויסשטעלונג אָן זיך אויך נישט פאַרגעסן. די פיר טעאַטערס, „טעאַטער גילד", „נייבאָרהוד פּלעיהאַוז", „גרינ־וויטש ווילעדזש" און „פּראָווינסטאַון שפּילערס", אונטער וועמענס פּאַטראָנאַזש די גאַנצע אויסשטעלונג איז אַראַנזשירט געוואָרן, זענען פאַרטרעטן מיט פיל ווייניק געלונגענע מאָדעלן און רע־פּראָדוקציעס פון זייערע אויפפירונגען פאַר די לעצטע פאָר יאָר. ס'זענען אויך פאַרטרעטן דאָס יידישע „קונסט טעאַטער" און „שילדקרויטס טעאַטער".

די אַמעריקאַנער אויפפירונגען שטייען אָבער נענטער צו דעם פאַר־מלחמהדיקן טעאַטער, און האָבן נאָך מיט קאָנסטרוק־טיוויזם גאַנץ ווייניק צו טאָן. מיט דער איינציקער אויסנאַם פון נאָרמאַן בעל געדדעס געוואַגטע קאָנסטרוקטיוויסטישע מאָדעלן פאַר „די הייליקע יאָהאַנע", „אַראַבעסק" און דאַנטעס „אינ־פערנאָ".

דער גרויסער אינטערעס, וואָס די אויסשטעלונג האָט צו זיך אַרויסגערופן אין די אָנפירנדיקע אַמעריקאַנער

טעאַטער-קרייזן, ווייזט אָבער גאַנץ קלאָר, אַז אונזערע רעזשי-סאָרן און צייכנער וועלן זיך זיכער באַנוצן מיט די שיינע רעזולטאַטן, וואָס די נייע אויפפירונגס-מעטאָדן האָבן געבראַכט דעם איראָפעישן טעאַטער. און מיט דער באַזונדערער לייכט-קייט און שוווּנג, מיט וועלכע די אַמעריקאַנער אַדאָפּטירן און אייגנען זיך צו אַלע נייע אידעען און קונסט-פאָרמען, וועלן זיי אויך אין דער נאָענטסטער צוקונפט אַריינפירן אין זייער טעאַטער דעם נאָר וואָס אימפּאָרטירן קאָנסטרוקטיוויזם.

פעברואַר 1926

אַ שפּאַציר דורך דער טעאַטער־געשיכטע פון אייראָפּע.

וואוהין גייט דאָס טעאַטער? וואָס איז געווען זיין נעכטן, און ווי אַזוי וועט אויסקוקן זיין מאָרגן? וועלכע קינסטלערישע פּאַרוואַנדלונגען האָט עס דורכגעמאַכט ביז עס איז צו אונז דערגאַנגען אין דער פאָרם, ווי מיר האָבן עס איצט? און, בכלל, וואָס פאַר אַן אָרט פאַרנעמט עס אין אונזער קינסטלערישן שטרעבן? דעם בעסטן ענטפער אויף די אַלע פראַגן האָט מען געקאָנט קריגן, באַזוכנדיק די אויסערגעוויינלעך וויכטיקע „דייטשישע טעאַטער אויסשטעלונג", וואָס איז געווען אָפן פון לעצטן מאַי ביז אָקטאָבער, אין דער קליינער שטאָט מאַגדעבורג.

ווייל כאָטש די אַראַנזשירער האָבן אין זינען געהאַט צו ווייזן דאָס אויסזען פונם דייטשישן טעאַטער היינט צו טאָג, איז אָבער די אויסשטעלונג געווען פון אַזאַ ברייטן פאַרנעם און אומפאַנג, אַז זי האָט ווייט אַריבערגעטרעטן די אָנגעצייכנטע גרענעצן, און האָט געקאָנט דינען אלס אויסשטעלונג פון דער אַלגעמיינער טעאַטער קונסט. זי האָט עס דרייסט געקאָנט טאָן, ווייל עס איז נישטאָ קיין איין לאַנד אין אייראָפּע, וואָס האָט געהאַט וועלכע נישט איז השפּעה אויף דער אַנטוויקלונג פון טעאַטער בכלל, און פון דייטשישן טעאַטער בפרט, וואָס איז דאָ נישט געווען פאַרטרעטן. און אייב כדי צו פאַרשטיין ווי ווייט פאָראויס דאָס טעאַטער איז אָפּגעגאַנגען און צו פאַנטאַזירן וועגן זיינע מעגלעכקייטן אין דער צוקונפט איז נויטיק

זיך צו באַקענען מיט זיין פאַרגאַנגענהייט, איז דאָ געווען די בעסטע מעגלעכקייט דערצו. אַ שפּאַציר איבער אָט דער אויס־שטעלונג האָט איינפּאַך געהייסן אַ שפּאַציר דורך דער גאַנצער טעאַטער־געשיכטע פון אייראָפּע, דורך אַלע אירע עטאַפּן און סטאַדיען, דורך אַלע אירע גלגולים און ענדערונגען. מען האָט געזען באַשיינפּערלעך, ווי עס ציט זיך די גאָלדענע טעאַטער־קייט דורך דורות, לענדער און באַדינגונגען; ווי דאָס טעאַטער האָט זיך צוגעפּאַסט צו יעדער לאַגע, און האָט תמיד אָנגענו־מען די פאָרם, וועלכע איז דיקטירט געוואָרן דורך די אַלגע־מיינע אומשטענדן און סאָציאַלע פאַרהעלטעניש.

מען האָט אויך קלאָר געקאָנט זען, וואָס פאַר אַ וויכטי־קער פאַקטאָר טעאַטער איז אַלעמאָל געווען אין אונזער לעבן; ווי טיף פאַרוואָרצלט עס איז אין אונזער טאָג־טעגלעכקייט, און ווי ברייט פאַרצווייגט עס זענען זיינע פונקציעס. נישטאָ קיין איין טייל פון אונזער קולטורעל, געזעלשאַפטלעך און ווירט־שאַפטלעך לעבן, וואָס זאָל נישט קומען אין באַרירונג מיט דער קונסט פון טעאַטער. נישטאָ קיין איין ווינקל אין דער פּאָעטישער און אין דער פּלאַסטישער קונסט, וואָס האָט נישט באַווירקט, און איז נישט באַווירקט געוואָרן פון טעאַטער. קענען אירע אייגענע דערוואַרטונגען אין די אויסשטעלונג, אַלזאָ, פאַר־וואַנדלט געוואָרן אין אַ ריזיקער דעמאָנסטראַציע פון דער אַל־געמיינער פאַרצווייגטער טעאַטער־קונסט — די איינציקע אין דער גאַנצער וועלט — וועלכע איז געווען אָן אמתע אַנטפּלע־קונג נישט נאָר פאַרן פאַכמאַן, פאַרן טעאַטער־סטודענט, נאָר אויך פאַר יעדן איינעם, וואָס אינטערעסירט זיך מיט טעאַטער, און וועמען עס איז נאָענט זיין אַנטוויקלונג.

נאָך אַלעמען אָבער איז דאָך שווער צו פאַרגעסן, אַז קודם כל איז די אויסשטעלונג אַראַנזשירט געוואָרן, כדי צו ווייזן די דערגרייכונגען פון דייטשישן טעאַטער. דייטשלאַנד איז תמיד געווען דאָס איינציקע לאַנד אין אייראָפּע, אַ חוץ רוס־לאַנד, ווו די טעאַטער קונסט האָט דערגרייכט צו דער חשוב־סטער מדרגה; ווו די וויסנשאַפט פון טעאַטער איז דערגאַנגען

צו דער העכסטער שלמות. און די אויסשטעלונג האָט אַרומגע־נומען דאָס גאַנצע דייטשישע טעאַטער־וועזן, אין אַלע זיינע גע־ביטן, און אין אַלע זיינע באַזונדערע ווינקלען. נישטאָ קיין איין טייל, וואָס איז פאַרנאַכלעסיקט געוואָרן; נישטאָ קיין איין פּעריאָד, וואָס איז נישט געהעריק באַלויכטן געוואָרן; און נישטאָ קיין איין ריכטונג אין טעאַטער, וואָס איז נישט אין אַ גענוגנדיקער מאָס געווען פאַרטרעטן. אַלץ איז דאָ געטאָן גע־וואָרן מיט דער גאַנצער גרינדלעכקייט, סיסטעמאַטישקייט, ליי־בע און זאַך־קענטעניש, וואָס איז אַזוי כאַראַקטעריסטיש פאַר יעדן געביט פון דייטשן וויסן און פאָרשן.

אויף וויפל מיר איז באַקאַנט, איז דאָס די ערשטע טע־אַטער־אויסשטעלונג, אין וועלכן נישט איז לאַנד, וואָס האָט געהאַט אַזאַ ברייטן פאַרנעם, אַזעלכע ווייטגייענדיקע צילן און אַזאַ אויסשעפּלעכן מאַטעריאַל. די פריערדיקע טעאַטער־אויס־שטעלונגען, סיי די, וואָס זענען פאָרגעקומען אין ווין אין 1892, סיי די אין בערלין אין 1911, סיי די אַמסטערדאַמער אין 1921, און סיי די „אינטערנאַציאָנאַלע" אין פּאַריז אין 1925, זענען אַלע געווען שטאַרק באַגרענעצט. אויף זיי איז געווען אויסגע־שטעלט נאָר איין טייל פון טעאַטער, נעמלעך, דער בינע־טייל. אויף דער איצטיקער, מאַגדעבורגער אויסשטעלונג האָבן די אַראַנ־זשירער זיך באַמיט צו ווייזן אַלע זייטן פון טעאַטער, סיי די קינסטלע־רישע, טעכנישע און ווירטשאַפטלעכע, אַזוי, אַז מען איז דערשטוינט געוואָרן צו זען, וואָס פאַר אַ פאַרשידענע כוחות עס ווערן איינגעשפּאַנט אין דעם קאָמפּליצירטן טעאַטער־אַפּאַראַט, כדי מעגלעך צו מאַכן אַ בינע־פאָרשטעלונג. כוחות, וואָס אויס גע־וווינהייט גייען מיר זיי פאַרביי און באַמערקן זיי כמעט נישט.

עס איז ממש צו באַוואונדערן, וואָס פאַר אַ טעאַטער־אוצרות די אַראַנזשירער האָבן באַוויזן צוזאַמענצוקלייבן פון אַלע עקן לאַנד. עס איז נאָר אַ דאַנק דעם פּאַראייניקטן ווילן און דער פאַרשטענדעניש פאַר דער גרויסער וויכטיקייט ביי די אַלע, וועמען עס איז טייער דאָס דייטשע טעאַטער און די דייטשע קולטור, וואָס אַזאַ אויסשטעלונג האָט געקאָנט צושטאַנד

קומען. מער אַ דאַנק דער מיטווירקונג און מיטהילף פון כמעט אַלע באַזונדערע טעאַטערס אין די פאַרשידענע פראָווינצן, וואָס האָבן אויסגעבאָרגט זייערע רייכע אַרכיוון; אַ דאַנק די פאַרשידענע מוזעאומס און ביבליאָטעקן, וואָס האָבן צוגעשטעלט זייערע אומשאַצבאַרע טעאַטער-קאָלעקציעס; און נאָך מער אַ דאַנק די ריזיקע סומעס פון מיליאָנען מאַרק, וואָס די מאַגדעבורגער שטאָט-רעגירונג און אויך פריוואַטע בירגערלעכע אָרגאַניזאַציעס האָבן אַסיגנירט, האָט געקענט פאַרווירקלעכט ווערן דער חלום פון אַזאַ גראַנדיעזער טעאַטער-אונטערנעמונג.

איינגעאָרדנט איז די אויסשטעלונג געווען אויף דעם פראַכט-פולן „רויטער האָרן"-פלאַץ, וועלכער רעכנט זיך פאַר אפשר דעם שענסטן אין דייטשלאַנד. שוין דאָס אויסערלעכע אויסזען פון דעם אויסשטעלונגס-פלאַץ מיט זיינע מאָדערן איינגעאָרדנטע געביידעס, מיט דעם גרויסן הויף און ריזיקן פאָנטאַן; מיט זיינע פראַכטפולע גערטנער און וואונדערלעכער אָזערע; מיט דעם ריזיקן, פון בעטאָן און גלאָז געבויטן לייכט-טורם, האָט מיט זיך פאָרגעשטעלט אַ מוסטערהאַפטע קאָמבינאַציע פון שיינקייט און פלאַנמעסיקייט. די פיינסטע קינסטלער אַרכיטעקטן פון דייטשלאַנד, מיט פראָפעסאָר אַלבינמילער, האָבן אַ לאַנגע צייט געאַרבעט איבער די פלענער און דער אויספירונג פון די פאַרשידענע אויסשטעלונגס-געביידעס.

אין איר הויפט-פלאַן איז די אויסשטעלונג איינגעטיילט געוואָרן אין צוויי אומגעהייער גרויסע האַלעס. די ערשטע איז באַצייכנט געווען אַלס „די האַלע פון דער וויסנשאַפט", און איז באַשטאַנען פון פאַרשידענע אָפטיילונגען, וואָס האָבן געוויזן אי די היסטאָרישע אַנטוויקלונג פון טעאַטער, פון די דיאָניזישע פאָרשטעלונגען ביזן היינטיקן טאָג, אי די פאַרשידענע שטרעמונגען אין דעם היינטיקן, מאָדערנעם טעאַטער, און אויך דעם שטאַרקן שייכות פון טעאַטער מיט דער אַלגעמיינער קולטור. די צווייטע האַלע איז געווען באַצייכנט אַלס „די האַלע פון דער אינדוסטריע". אירע באַזונדערע אָפטיילונגען האָבן געוויזן די פאַרשידנסטע טעכנישע און אינדוסטריעלע איינריכטונגען

פון טעאַטער, פאַרשידענע מאָדעלן און צייכענונגען פון דער טעאַטער-אַרכיטעקטור און בינע-קאָנסטרוקציעס. די פאַרשידנסטע אינאָוואַציעס, סיי אין דער בויאונג פון צושויער-זאַל, וואָס דאַרפן פאַרענטפערן די אויסגעוואַקסענע עסטעטיש-קינסטלערי-שע פּראָבלעמען פון צושויער אין טעאַטער, און סיי אין דער איינריכטונג פון דער בינע, וועלכע זאָלן זי מאַכן פּייאיקער אַמבעסטן זיך צוצופּאַסן צו די נייע אויפגאַבן פון די מאָדער-נע אויפפירונגס-מעטאָדן.

איידער מיר וועלן צוגיין צו באַטראַכטן די אַלע איבע-ריקע געביידעס און איינריכטונגען, וואָס האָבן דערגענצט די אויסשטעלונג, און זענען געווען פון וויכטיקער באַדייטונג, וועלן מיר פּרובירן געבויער זיך אָפּצושטעלן אויף די צוויי הויפּט-האַלעס — דעם קערן פון דער אויסשטעלונג. און כאָטש עס איז אוממעגלעך לענגער זיך אָפּצושטעלן אויפן גאַנצן אוצר מאַטעריאַל, וואָס די עטלעכע צענדליק צימערן פון די האַלעס האָבן אַנטהאַלטן, וועלן מיר זיך באַמיען אָנצווייזן ווייניקסטענס אויף די וויכטיקסטע זאַכן אין זיי.

* *

*

די היסטאָרישע אָפּטיילונג עפנט זיך מיט אַ צימער גע-ווידמעט דעם גריכישן טעאַטער. מיר זעען פאַרשידענע סטאַ-טועטקעס פון טראַגישע שוישפּילער און פון קאָמישע פיגורן אין דער אַלטער און אין דער נייער גריכישער קאָמעדיע. אויך פאַרשידענע טראַגישע און קאָמישע מאַסקן, וואָס זענען דורך די שוישפּילער באַנוצט געוואָרן ביים שפּילן. עס זענען אויסגעשטעלט פאַרשידענע וואַזן מיט געמאָלענע בילדער פון טעאַטער-סצענעס, טרינק-שאָלן מיט פיגורן פון שוישפּילער. דאָס וויכטיקסטע אָבער אין דעם צימער איז דער רעקאָנסטרו-אירטער מאָדעל פון אַ קלאַסישער טראַגעדיע-אויפפירונג. מיר זעען אויף דעם מאָדעל, וואָס איז איינגעבויט אין דער וואַנט און איז הערלעך באַלויכטן, אַ גאַנצע אויפפירונג אין אַ גרי-כישן אַמפיטעאַטער. מיר זעען די „סקענע", דעם פּאַסאַד פון

אַ קעניגלעכן פּאַלאַץ, פאַר וועלכן די פאָרשטעלונג שפּילט זיך אָפּ. מיר זעען דעם „אָרכעסטער“, דאָס גרויסע ליידיקע פּלאַץ צווישן פּובליקום, ווו עס טאַנצט דער כאָר און עס שפּילן די אַקטיאָרן אויף „קאָטורנאַס“ און אין מאַסקן. מיר זעען אויך דאָס אומגעהייער גרויסע פּובליקום אויף די שטיינערנע רייען אַרום דעם „אָרכעסטער“, אונטערן פרייען הימל. אַ סך פון די אויסגעשטעלטע הפצים שטאַמען נאָך פון זעקסטן יאָרהונדערט פאַר קריסטוס און מאַכן אונז מעגלעך צו קריגן אַ בולטן באַגריף, מיט וועלכע מיטלען און איינריכטונגען עס האָט זיך באַנוצט דאָס העלענישע טעאַטער.

דאָס ווייטערדיקע צימער איז שוין געווידמעט דעם מיטלאַלטערלעכן פּאַסיאָנס-שפּיל, און ווייזט דעם איבערגאַנג, וואָס דאָס טעאַטער האָט געמאַכט, ווערנדיק דער קנין פון דער קירכע און אירע גייסטלעכע. ווען די אינסצעניזירטע פאָרשטעלונגען פלעגן געגעבן ווערן אָדער אויף די טרעפּ פון דער קירכע, אָדער אויף דעם מאַרק-פּלאַץ, נישט ווייט פון איר. דער אויסגעשטעלטער מאַטעריאַל ווייזט פאַרשידענע צייכענונגען פון די שפּיל-פּלעצער, פון די רעזשי-פּלענער, מאָדעלן פון פאַרשידענע סימולטאַן-בינעס, ווו די דעקאָראַציעס פון די באַזונדערע האַנדלונגס-ערטער זענען אויפגעשטעלט איינע נעבן דער צווייטער, און אויך בילדער פון גאַנצע אויפפירונגען. ווי אין ערשטן צימער, איז אויך דאָ דאָס אינטערעסאַנטסטע דער רעקאָנסטרואירטער מאָדעל פון דעם צווייטאָגיקן פּאַסיאָנס-שפּיל אויפן וויין-מאַרק אין לוצערן. דער מאָדעל ווייזט נישט נאָר דעם שפּיל-פּלאַץ מיט די אויפגעשטעלטע דעקאָראַציעס, נאָר אפילו די אַרומיקע הייזער און די רושטאָוואַניעס, וואָס זענען ספּעציעל אויסגעבויט געוואָרן, כדי דאָס פּובליקום זאָל האָבן ווו צו זיצן.

עס זענען אויך אויסגעשטעלט פאַרשידענע מיטלאַלטערלעכע, קירכלעכע מאַלערייען, וואָס שטעלן פאָר סצענעס פון די פּאַסיאָנס-שפּילן — קריסטוס פאַר קאַיאַפוס, קריסטוס פאַר פּילאַטוס, קריסטוסעס פּייניקונג און אַנדערע.

די מאַלערייען ווייזן דייטלעך די קעגנזייטיקע השפעה פון דער מאַלעריי אויף די סצענישע אויפפירונגען, און פאַרקערט.

אין די וויטערדיקע צימערן זענען אויסגעשטעלט בילדער און רעפּראָדוקציעס פון די באַרימטע מאָדערנע פּאַסיאָנס-שפּילן אין אויבעראַמערגאַו, פון די שוישפּילער, וואָס נעמען אין זיי אַנטייל, און אַ גאַנצע ריי קאָסטיומען, וואָס ווערן געטראָגן בשעת די אויפפירונגען. ווי באַקאַנט, ווערן די פּאַסיאָנס-שפּילן אין אויבעראַמערגאַו אויפגעפירט יעדע צען יאָר, און זיי זענען באַרימט דערמיט, וואָס די אָנטיילנעמער אין זיי זענען די איינוואוינער פון דעם קליינעם שטעטל, וועלכע ווידמען אַלע זייערע יאָרן דעם צוגרייטן זיך, און דעם איינלעבן זיך אין זייערע ראָלן. די אויפפירונגען זענען שוין געוואָרן אַ קינסטלערישע וועלט-געשעעניש, און זיי ציען תמיד צו באַזוכער פון די פאַרשידנסטע לענדער. ס'איז אינטערעסאַנט, אַלזאָ, צו זען אויף דער אויסשטעלונג דעם צוזאַמענהאַנג פון די איצטיקע, מאָדערנע, אויפפירונגען דערפירט צו זייער מקור.

מיר זעען די וויטערדיקע אַנטוויקלונג פון טעאַטער, ווען עס טרעט אריין אין אַ נייער פאַזע — ווען עס ווערט, צום סוף פון מיטלאַלטער, פאַרוואַנדלט אין אַ פאָלקס-קונסט און עס אַנטשטייט דאָס פאָלקס-טעאַטער. צוערשט פון בעל-מלאכהס, די-לעטאַנטן, די לצים-טרופּעס, וואָס וואַנדערן אַרום אין „פאַסט-נאַכט” יום-טוב פון שטוב צו שטוב, ווי אונזערע אַמאָליקע פּורים-שפּילער. די טרופּעס באַנוצן זיך מיט גאָר קיין דעקאָראַציעס נישט, און האָבן נישט קיין ספּעציעלע בינע-איינריכטונגען. זייערע פאָרשטעלונגען ווערן אָפּגעשפּילט אין מיטן שטוב, ווו אַרום זיצן דער באַלעבאָס און די געסט. פון אָט די דילעטאַנטן-טרופּעס שיילן זיך אַרויס און אַנטוויקלען זיך שפּעטער די פּראַכטיקע „קאָמעדיאַ דעל אַרטע” אַקטיאָרן, און זייערע נאָכפאָלגער, די באַרימטע „ענגלישע קאָמעדיאַנטן”. אָט די קאָמעדיאַנטן האָבן פאַרפלייצט אַלע דייטשע שטעט מיט זייערע וואַנדערנדיקע פאָרשטעלונגען, און פון זיי שטאַמען דאָס די דייטשע וואַנדער-טרופּעס מיט זייערע באַרימטע קאָמי-

שע „האַנס-ווורשט“ פיגורן, וואָס האָבן געהאַט אַזאַ השפּעה, און זענען געווען די נשמה פון דייטשן פאָלקס-טעאַטער.

מיר זעען אויסגעשטעלט פאַרשידענע סטאַטועטקעס פון האַנטווערקער-טענצער, פון די פּריסטע קאָמישע קאַספּערל-פיגורן, פון שווערדן-טענצער. מיר זעען אויך איינע פון די רייכסטע קאָלעקציעס איבער דער ווונדערלעכער קאָמעדיאַ-דעל-אַרטע עפּאָכע. גאַנצע סצענע-בילדער פון פאַרשידענע אויפפירונגען אויף אַן אויפגעשטעלטער ביידל-פּלאַטפאָרמע אין מיטן מאַרק-פּלאַץ, וואָס שווימלט פון די פאַרשידנסטע פאַרשוינען — צו-זאַמענגעפאָרענע פּויערים, צוזאַמענגעלאָפענע גנבים און פריי-לעכע פאָלקס-פיגורן. עס הענגט די פּראַכטפולע בילדער-קאָ-לעקציע פון זשאַק קאַלאָט, דעם באַרימטן צייכנער פון די קאָמעדיאַ דעל אַרטע טיפּען. עס גייען פאַר אונז פאַרביי די באַקאַנטע לוסטיקע פאָלקס-העלדן — דער קאָמישער אַרלעקינא, דער טיפּשדיקער פּאַנטאַלאָן, דער קאַריקאַטוריזירטער געלערנ-טער דאָקטאָר, און דער באַרימערישער קאַפּיטאַנאָ. זייער אינ-טערעסאַנט זענען די פּאָרצעליי-קאָלעקציעס פון די קאָמעדיאַ-דעל-אַרטע-פיגורן, אין פאַרשידענע טראַכטן און סטילן. די קאָלעקציע פון טעאַטער-מאַסקן און טעאַטער-אַפישן פון די וואַנדערנדיקע „פּיקל-העריגנג“ און „האַנס ווורשט“-טרופּעס.

ווייטער ציט זיך די אַנטוויקלונגס-קייט פון טעאַטער. עס ענדערן זיך די אומשטענדן און די לעבנס-באַדינגונגען צום סוף פון 15-טן יאָרהונדערט, ווען עס צעבליט זיך די הומאַניסטישע ליבע צו געלערנטקייט, און עס דערוואַכט ווידער דער אינטע-רעס צו די אַלטע, פאַרגעסענע רוימישע קאָמעדיעס פון פּלאַו-טוס און טערענץ. עס דערשיינען פאַר אונז די ערשטע מוס-טערן פון דער אויפגעלעבטער טערענץ-בינע — אַ פּאָדיום מיט אַ הינטערגרונט, וואָס איז איינגעטיילט אין עטלעכע קעמערלעך, פאַרהאָנגען מיט פאָרהענגלעך, וועלכע ווערן פאַנאַנדערגעריקט יעדעס מאָל, ווען די האַנדלונג טראָגט זיך איבער פון איין שפּיל-אָרט צום אַנדערן. די בינע איז אַממערסטן באַנוצט געוואָרן דורך די געלערנטע שול-לערער, וואָס האָבן אינסצע-

ניזירט דראַמאַטישע אויפפירונגען אַלס טייל פון זייער אונ-טערריכט. זי איז אויך באַנוצט געוואָרן אין די קירכן ביי די יעזואיטישע פאָרשטעלונגען, איבערהויפט אָבער דורך די באַרימטע „מייסטערזינגער", וואָס האָבן געפונען זייער אָנפירער און דראַמאַטיקער אין דעם נירנבורגער שוסטער, האַנס זאַקס.

די אָפּטיילונג באַשטייט פון אַ זייער רייכער זאַמלונג פון האָלצשניטן און מאָדעלן, וועלכע גיבן אונז דאָס בילד פון דער אַלטער טערענץ-בינע. בילדער פון שול-אויפפירונגען און זייערע אַנטיילנעמער. געשריבענע טעקסטן פון שול- און יעזויטן-קאָמעדיעס, טעאַטער צעטלען פון די מייסטערזינגער, און פאָרטרעטן פון זייערע ערשטע דראַמאַטיקער, קריסטיאַן ווייזע און האַנס זאַקס. דאָס וויכטיקסטע אין דער זאַמלונג איז ווידער אַ רעקאָנסטרואירטער מאָדעל פון דער האַנס זאַקס-בינע אין דער נירנבורגער מאַרטאַ-קירכע.

די אויסשטעלונג ווערט אינטערעסאַנטער. מיר טרעטן אַריין אין דער גאָלדענער איטאַליענישער פרי-רענעסאַנס פּעריאָדע. דאָס טעאַטער צובליט זיך און מיט דעם אויך די באַדערפעניש פאַר קאָמפּליצירטע בינע-איינריכטונגען. די פאָרשטעלונגען ווערן שוין נישט ווי ביז איצט, געגעבן אין דרויסן, אונטערן פרייען הימל, נאָר אין אַ פאַרמאַכטער געביידע. עס באַווייזט זיך צום ערשטן מאָל די איטאַליענישע פּערספּעקטיוו-דעקאָראַציע אויף דער איינגעשלאָסענער קאַסטן-בינע. עס דערשיינען צום ערשטן מאָל די זייטן-קוליסן, וואָס ווערן געמאַכט קלענער, וואָס ווייטער זיי דאַרפן זיין פון די צושויער, אַזוי אַז צוזאַמען מיטן הינטערשטן געמאָלטן פאָרהאַנג גיבן זיי די אילוזיע פון ווייטקייט. די דעקאָראַציע איז געשאַפן געוואָרן פון דעם באָלאָגנער בוימייסטער סעבאַסטיאַנאָ סערליאָ, און איז נאָך שפּעטער פאַרפאָלקאָמט געוואָרן דורך דעם פלאָרענטינער אַרכיטעקט בואָנטאַלענטי, דערמיט, וואָס ער האָט די זייטן-קוליסן געמאָלן אויף דרייקאַנטיקע פּריזמען. יעדע זייט פון די פּריזמען איז געווען אַנדערש געמאָלן, און מען פלעגט זיי איבער-

דרייען שטענדיק, ווען מען האָט געדאַרפט וועקסלען דאָס האַנד־לונגס־אָרט.

מיר זעען פאַרשידענע אָפּדרוקן פון סערליאָס צייכענונ־גען פאַר באַזונדערע דעקאָראַציעס, וואָס ער האָט באַשטימט פאַר טראַגישע סצענעס, קאָמישע סצענעס און סאַטירישע. מאָ־דעלן פון דער סערליאָ־בינע, און אַ גרויסער רעקאָנסטרואיר־טער מאָדעל פון אַ זייטן־קוליסע מיט דער געהעריקער אויל־באַלייכטונג הינטער דער קאַלירטער לייוונט, וואָס מאַכט זי דורכזיכטיק־פאַרביק. עס זענען אויסגעשטעלט אַ מאַסע גע־מאָלטע בילדער און קופּער־שטיכן, וואָס שטעלן פאָר פאַרשי־דענע קעניגלעכע פּראָצעסיעס, פייערונגען מיט טעאַטער־פאָר־שטעלונגען, סטאַטוען און רעליעפן — יעדער מאָטיוו, וואָס האָט זיך נאָר געלאָזט פאַרווענדן פאַר אַ טעאַטער־אויפפירונג אָדער שפּיל. בילדער און האָלצשניטן פון דעם באַרימטן ווי־צענעצער „טעאַטראָ אָלימפּיקאָ” און אַ גאַנצע ריי געגנשטאַנדן, בילדער און טעקסטן איבער יאָזעף פורטענבאַך, דער וואָס האָט דער ערשטער אַריינגעפירט און באַקאַנט געמאַכט דייטשלאַנד מיט די דערגרייכונגען פון דער איטאַליענישער רענעסאַנס־בינע.

אויסערגעוויינלעך רייך און אינטערעסאַנט איז די אָפּ־טיילונג פון באַראָק־טעאַטער. די בינע ווערט קאָמפּליצירטער, רייכער און לוקסוריעזער, וואָס שטאַרקער עס זענען די קאַפּ־ריזן און פּראַכט־גיריקייט פון די פירשטן, אין וועמענס רשות די טעאַטערס האָבן זיך געפונען אין 17־טן י. ה. און פאַר וועמענס אַמוזירונג זיי זענען אויפגעהאַלטן געוואָרן. די פאַר־שידענע פּאָמפּעזע באַלעט־ און אָפּערע־אויסשטאַטונגען האָבן געפאָדערט קאָמפּליצירטערע טעכנישע מיטלען און פאַרוואַנד־לונג־מעגלעכקייטן. די בינע מוז ווערן דירעוודיקער. עס אַנט־שטייען די פאַרזינקונג־ און פלי־מאַשינען. עס ווערן געשאַפן פּראַכטיק אויסגעמאָלענע דעקאָראַציעס און קוליסן, וואָס אַנט־שפּרעכן דעם געצירטן און געצאַצקעטן באַראָק־סטיל.

מיר זעען דאָ אויסגעשטעלט פאַרשידענע צייכענונגען און גראַפישע באַשרייבונגען פאַר באַלעט־אויפפירונגען, פאַר פעסט־

שפילן. זייער רייך זענען די דעקאָראַציעס - עסקיזן און פיגוי־ רינען פון די באַראָק־דעקאָראַטאָרס לודאָוויקאָ בורנאַטשיני און אַלעקסאַנדראָ און פראַנציסקאָ ביביענאַ. און ביז גאָר אינטע־ רעסאַנט זענען די מאָדעלן, וואָס ווייזן די קאָמפּליצירטע בי־ נע־איינריכטונגען, פאַרוואַנדלונגס־דעקאָראַציעס און מאַשינער־ יעס פון באַראָק־טעאַטער. אָן אַ צאָל זענען די צייכנונגען פון די הויפישע און פירשטלעכע טעאַטער־זאַלן און טעאַטער־גע־ביידעס, די בינע־פּאָרהאַנגען און דעקאָראַציעס צו די ערשטע אָפּערע־אויפפירונגען.

מיר דערנענטערן זיך אַלץ מער צום היינטצייטיקן דייטשן טעאַטער. מיר טרעטן אַריין אין דער אָפּטיילונג, וואָס שטעלט פאָר די זייער רייכע פּעריאָדע פון די דייטשע וואַנדער־טרו־פּעס, וואָס זענען אַנטשטאַנען פון די אַרומוואַנדערנדיקע אי־טאַליענישע און ענגלישע קאָמעדיאַנטן־טרופּעס. די דייטשע וואַנ־דערנדיקע פּראָפעסיאָנעלע אַקטיאָרן, וואָס האָבן זיך ביסלעכ־ווייז אויסגעטיילט פון די דילעטאַנטישע גרופּעס, האָבן ביי־זייערע אויסלענדישע פאָרגייער איבערגענומען די קענטניש פון שפּילן, פון קענען צופּאַסן די געהעריקע מימיק און קערפּער־זשעסטן צום גערעדטן וואָרט. זיי האָבן אויך איבערגענומען פון יענע די פאַרשידענע אויפפירונגס־פאָרמען, איבערהויפּט די איינפאַכע מיטלען פון דער שעקספּירישע - בינע, וועלכע די ענגלישע קאָמעדיאַנטן האָבן מיטגעבראַכט פון זייער היים־לאַנד. די דייטשע וואַנדער־טרופּעס זענען עס געווען, וואָס האָבן ביס־לעכווייז דערפירט דאָס דייטשע טעאַטער צו דער מדרגה, וואָס עס פאַרנעמט היינט. די אָפּטיילונג, וואָס שטעלט פאָר די פּערי־יאָדע פאַרמאָגט אַזעלכע קולטור־היסטאָרישע אוצרות, וואָס זע־נען נישט אָפּצושאַצן.

קודם־כל גייען מאָדעלן פון די פאַרשידענע שעקספּיר־בינעס, רעקאָנסטרוקציעס פון אַלע ערשטע ענגלישע טעאַטערס, ווו שעקספּיר האָט אויפגעפירט זיינע פּיעסן. טיפּן פון די ענג־לישע קאָמעדיאַנטן־בינעס — אַ פּאָדיום, וואָס גרייכט פון פאָרנט טיף אין פּובליקום אַריין, און איז פון דריי זייטן אָפן און אָן

קוליסן. די הינטער־בינע האָט אָפּטײלונגען און איז פֿאַרהאַנגען. אַרום דער גאַנצער הינטערשטער וואַנט ציט זיך אַ באַלקאָן, אַן איבערבלײבעכץ פֿון די באַלקאָנען אין די אײנפֿאָרהויפֿן, ווו עס פֿלעגן פֿאָרקומען די ערשטע ענגלישע טעאַטער־פֿאָרשטעלונגען. עס זענען אויך אַויסגעשטעלט פֿאַרשידענע קאָסטיומען פֿון די ענגלישע קאָמעדיאַנטן, געשריבענע קאָמעדיעס און דאָקומענטן, וואָס גיבן אַ באַגריף פֿון דעם לעבנס־אַרט און שטײגער פֿון די ערשטע טרופּעס. טעאַטער־צעטלען און אַפֿישן פֿון די ערשטע הויף־דײטשע קאָמעדיאַנטן, בקשות פֿון די טרופּעס אויף צו דערלויבן זײערע פֿאָרשטעלונגען און די דערלויבענישן אָדער אָפּזאָגן פֿאַר זײ. אויסגעשריבענע ראָלן און באַמערקונגען צו זײ. שפּיל־פּלענער און רעזשי־פֿאַרצײכענישן. ס'זענען צוהאָנגען די בילדער פֿון גאָטשעד, ניובער, עקהאָף, אַקערמאַן, די וואָס האָבן אָנגעהויבן אַרויסצורײניקן די דײטשע בינע פֿון דעם כאַאָס און ווילדעניש; די וואָס האָבן זי אָנגעהויבן צו באַפֿרײען פֿון פֿרעמדן אײנפֿלוס און איר געגעבן אַן אײגענעם אויסזען; אַרויסרײסן זי פֿונם צושטאַנד פֿון וואַנדערנדיקן טעאַטער, זי אײנצופֿונדעווען שטאַרקער און זי פֿאַרוואַנדלען אין אַ שטאַבילע שטענדיקע בינע.

אַ בכבודיק אָרט אין דער אָפּטײלונג פֿאַרנעמט פֿרידריך שרעדער, וועלכער רעכנט זיך מיט רעכט אַלס דער גרינדער און באַפֿעסטיקער פֿון הײנטיקן דײטשן טעאַטער. דער ערשטער, וואָס האָט אַרײנגעפֿירט שעקספּירן אויף דער דײטשער בינע. מיר זעען אים אין פֿאַרשידענע ראָלן. עס איז אויסגעשטעלט זײן ראָלן־העפֿט אויסגעשריבן מיט זײן אײגענער האַנט, זײן רעזשי־בוך פֿאַר „האַמלעט” און אַפֿישן פֿון זײן דירעקציע.

עס איז אוממעגלעך אויסצורעכענען דעם גאַנצן מאַטעריאַל פֿון דער ריזיקער אָפּטײלונג. ס'ווילט זיך בלויז דערמאָנען די קאָלעקציע פֿון טעאַטער־צעטלען מיט בקשה־לידער אָדער אָפּשײד־לידער פֿון די צעטל־טרעגער. די אַפֿישע פֿאַר דער ערשטער אויפֿפֿירונג פֿון שילערס „רויבער” (1782) מיט דעם מחברס פֿאָררעדע צום פּובליקום. ביז גאָר אינטערעסאַנט

אין די אויסגעשטעלטע דעקאָראַציע צו די „רויבער", וועלכע איז באַנוצט געוואָרן ביי דער ערשטער אויפפירונג אין מאַנהיימער נאַציאָנאַל-טעאַטער. צו דעם צוועק איז דאָ אויפגעשטעלט געוואָרן אַ ספּעציעלע בינע, וווּ די אָריגינעלע דעקאָראַציע איז אויסגעהאַנגען אין איר גאַנצער גרויס.

און אָט געפינען מיר זיך שוין אין סאַמע האַרץ פון דייטשן טעאַטער. מיר זעען שוין די סימנים פון 19-טן י. ה., ווען דאָס טעאַטער אין דייטשלאַנד האָט דורכגעמאַכט אַזאַ אויפשוווּנג און אויפבלי, דורך וועלכע עס האָט געקאָנט זיך דערהויבן צו פאַרנעמען דאָס אָרט אַלס אפשר דאָס רייכסטע און אינטערעסאַנטסטע טעאַטער אין איירָאָפּע. פון אַ וואַנדערנדיקן, צו אַלע געפּאַרן אויסגעזעצטן טעאַטער, גייט עס ביסלעכווייז איבער, צוערשט אונטער דער אויפזיכט פון פירשטען, וועלכע פלייסן זיך דאָס צו פאַרוואַנדלען אין קינסטלערישע קולטורעלע איינריכטונגען, און דאַן אונטער דעם רשות פון דער געזעלשאַפט אָדער מלוכה, ווען עס ווערט ענדלעך אַ נאַציאָנאַלע קינסטלערישע אינסטיטוציע מיט גרויסע אויפגאַבן און ברייטע מעגלעכקייטן. דאָס טעאַטער הויבט אָן צו ווערן אַ צוציונגס-אָרט פאַר באַדייטנדיקע דראַמאַטיקער און טעאַטער-טוער — שרייפויגל, גרילפּאַרצער און טיעק. עס הויבן זיך אָן צו ווייזן די ערשטע סימנים פון רעזשי און אַנסאַמבל-שפּיל, פון אייגנאַרטיקן טעאַטער-סטיל.

אין דער אָפּטיילונג זענען אויסגעשטעלט אַ מאַסע קופּערשטיכן, סקיצן און אַנטווורפן פאַר דעקאָראַציעס צו פאַרשידענע אויפפירונגען, צייכענונגען פאַר גרויסע טעאַטער-געביידעס פון אַזעלכע קינסטלער, ווי פרידריך שינקעל און דער אָפּערן-מאַלער אַנזשעליקאָ קוואַליאָ. בילדער פון פאַרשידענע שוישפּילער אין זייערע ראָלן, צווישן זיי אויך די באַרימטע טראַגעדיסטין סאָפיע שרעדער. באַזונדערע אויפמערקזאַמקייט רופן צו זיך ארויס געטהעס 5 האַנט-צייכענונגען, וואָס ער האָט געמאַכט פאַר זיין אינסצענירונג פון „פאַוסט", און די רויט-פּלושענע פאָטער-שטול אויף וועלכער געטהע איז תמיד געזעסן, ווען ער האָט

געפירט די רעזשי אין לויכשטעטער טעאַטער, בשעת זייגע זו־
מערדיקע גאסט־שפּילן דאָרט. מיר זעען אויך געטהען אין פּאַר־
שידענע טעאטער־ראָלן, פון דער צייט ווען ער האט אָנטיילגע־
נומען אַלס שוישפּילער אין די ערשטע אונטערהאַלטונגס־פאָר־
שטעלונגען אין ווײמאַרער הויף. די געטהע־קאָלעקציע אנטהאלט
אויך אייניקע רעזשי־ביכער צו זיינע פארשידענע אויפפירונגען,
דעם מאַנוסקריפּט פאַר זיינע באקאנטע רעגעלן פאר שוישפּי־
לער, און זיינע באָטיצן איבער די פּראָבן און פאָרשטעלונגען
אין ווײמאַרער טעאַטער.

באַזונדערע זאַמלונגען אַנטהאַלטן אַ רייכן מאַטעריאַל
וועגן קאַרל אימערמאַן און א. וו. איפלאַנד, די צוויי, וואָס
האָבן אַזוי פיל צוגעהאָלפן דער אַנטוויקלונג פון דייטשן טעאַטער
און דייטשן שוישפּיל, און אַ גאָר רייכן מאַטעריאַל איבער די
אַזוי באַרימטע „מייגינגער”, וועמענס איינפלוס איז געווען גרויס
נישט נאָר אויפן דייטשן, נאָר אויפן אייראָפּעישן טעאַטער אין
אַלגעמיין. זיי זענען געווען די ערשטע, וואָס האָבן אַרויפגע־
בראַכט דעם שטרענג אויסגעהאַלטענעם נאַטוראַליזם אויף דער
בינע, און זייערע פאָרשטעלונגען האָבן זיך אויסגעצייכנט מיט
דער לעבעדיקייט און פרישקייט פון זייערע מאַסן־סצענעס. מיר
זעען די האַנט־צייכענונגען צו פאַרשידענע אויפפירונגען פון
דעם הערצאָג געאָרג דעם צווייטן, דער פאָטער פון די „מייניג־
גער”. מיר זעען די אָריגינעלע קאָסטיומען פון די „מייניגער”
און בילדער פון זייערע אויפפירונגען.

אַ שטאַרקן רושם מאַכן די צוויי גרויסע צימערן, ווו עס
איז רעפּרעזענטירט דאָס אַלטע ווינער „בורג טעאַטער”. אין
די צימערן איז אויסגעשטעלט כמעט אַלץ, וואָס קאָן געוויזן
ווערן פון הינטער די קוליסן. מיר האָבן דאָ אַ שלל אָריגי־
נעלע דעקאָראַציעס, רעקוויזיטן, קאָסטיומען, פאַנצערס און קאַס־
קעס. גאַנצע קאָלעקציעס שמוק־זאַכן, ביוסטן און בילדער פון
אַלע אַקטיאָרן, מאָדעלן פון וויכטיקע אויפפירונגען און אַזוי
ווייטער. מען דערפילט אַ מין דרך־ארץ פאר דער אַלטער,

איינגעפונדעוועטער אינסטיטוציע, וואָס האָט דער דייטשער בינע געגעבן אַזוי פיל טעאַטער-דערגרייכונגען.

א באַזונדער גרויסער זאַל איז אָפּגעגעבן געוואָרן אויס־צושטעלן אַלץ, וואָס האָט אַ שייכות צו ריכאַרד וואַגנער און זיינע אויפטואונגען פאַרן מאָדערנעם טעאַטער. ריכאַרד וואַגנער האָט זייער פיל בייגעטראָגן פאַר די פולע זוכענישן צו לייזן די פאַרשידענע עסטעטישע און דראַמאַטישע בינע־פּראָבלעמען. אים האָבן שטאַרק באַשעפטיקט די פראַגן פון אייגהייטלעכן דראַמאַטישן אויסדרוק; פון דער האַרמאָניזירטער פאַראייניקונג פון מוזיק, ליכט און דעקאָראַציע; פון צוזאַמענגיסן דעם גע־רעדטן אָדער געזונגענעם קלאַנג מיט דער ריטמישער באַוועגונג. דורך וואַגנערן איז אויך געקומען צום טעאַטער דער שווייצאַרישער דר. אַדאָלף אַפּיאַ, וועמענס טעאָריעס איבער דער ראָלע פון ליכט אויף דער בינע האָבן געדינט אַלס ערשטער אָנשטויס פאַר אַלע שפּעטערדיקע אויפטואונגען אויף דעם געביט.

אין דעם זאַל איז אויסגעשטעלט אַלץ, וואָס האָט אַ שייכות צו וואַגנערס טעטיקייט ביז און אין ביירוט. זיינע אָרי־גינעלע פּאַרטיטורעס, פאַרשידענע צייכענונגען פאַר דעקאָראַ־ציעס, און פּלענער פאַר פאַרשידענע אָפּערעס. זיין קאָרעס־פּאָנדענץ מיט לודוויג דעם צווייטן, קעניג פון בייערן, וועל־כער איז געווען זיין פּאַטראָן. פון גרויסער וויכטיקייט איז דאָ די קאָלעקציע בינע־מאָדעלן פאַר וואַגנער־אויפפירונגען, וואָס ווייזט קלאָר די גאַנצע עוואָלוציע, וואָס דאָס מאָדערנע טעאַטער האָט דורכגעמאַכט. עס זענען אויסגעשטעלט כסדר די ערשטע מאָדעלן פון פלאַך-געמאָלענע דעקאָראַציעס ביז די אַרכיטעק־טאָניש-גע־קלעפּטע דעקאָראַציעס, ביז אַדאָלף אַפּיאַס פּאַרזוך אויפצופירן „לאָענגרין" ריין מוזיקאַליש, אָן דעקאָראַציעס און אָן לאַנדשאַפטן.

פון דעם וואַגנער־זאַל איז שוין בלויז איין טריט צום מאָדערנעם טעאַטער. עס באַווייזן זיך שוין די אַלע כחות, וואָס האָבן געהאַט אַזאַ גרויסן חלק אינם רעוואָלוציאָניזירן די אייראָפּעישע בינע. עס טרעטן אַריין דער ענגלענדער גאָרדאָן

קרעג, וועמענס השפעה אויפן דייטשן טעאַטער איז אַזוי בולט אין די מייסטע אויפפירונגען פונם אָנהויב פון צוואַנציקסטן י. ה. עס דערשיינט דער טעאטער-מייסטער מאַקס ריינהאַרט מיט זיינע פאַרשידענע אינאָוואַציעס און סצענישע-אויפטואונגען. זיינע ערשטע אָנווענדונגען פון דער יאַפּאַנעזישער דריי- און פאַרזינק-בינע. די אויסשטעלונג באַווייזט אונז די רעזולטאַטן פון דער נייגונג צו סטיליזאַציע, וואָס זענען אַריינגעדרונגען אין דייטשן טעאַטער. מיר זעען די פריסטע אָנווענדונג פון סטיל-בינע דורך פערדינאַנד גרעגאָרי אין בערלין אין 1907. מיר זעען אויך, ווי שוין אין 1908, ביי דער ציריכער אויפפירונג פון געטהעס „פאַוסט" געניצט שוין איין איינציקע גאָטישע זייל צו געבן דעם איינדרוק פון אַ גאַנצן קירכען-דאָם.

די אפּטיילונג איז פול מיט פּראָיעקטן און צייכענונגען פון מאָדערנע מאַלער, וואָס הייבן אָן דורך ריינהארטן צוגעצויגן צו ווערן צום טעאַטער. איבערהויפּט צייכענען זיך אויס עמיל אָרליקס אנטווורפן צו פאַרשידענע אויפפירונגען, און די סעריע צייכענונגען פון גאָרדאָן קרעג און אַדאָלף אַפּיאַ.

אָבער ווי רייך און גרויס די אויסשטעלונג איז בנוגע דעם טעאַטער פון דער פאַרגאַנגענהייט, אַזוי צו זאָגן, דעם טעאַטער ביז דעם אויסברוך פון דער וועלט-מלחמה, איז עס אַלץ נישט צו פאַרגלייכן מיט דעם אינטערעס, וועלכן עס רופט אַרויס די אָפּטיילונג „דאָס דייטשע טעאַטער דער געגנוואַרט". דאָ זעען מיר אַלע גלגולים, וואָס דאָס טעאַטער האָט דורכגעמאַכט, און אַלע ריזיקע דערגרייכונגען, וואָס עס האָט צו פאַרצייכענען זייט דער געוואַלטיקער אויפטרייסלונג, וואָס די וועלט-קאַטאַסטראָפע האָט פאַראורזאַכט, און וואָס האָט געבראַכט מיט זיך אַ נייעם קינסטלערישן בליק און נייע קינסטלערישע פאָדערונגען. די אָפּטיילונג שטייגט איבער אפילו דאָס אַלץ, וואָס איז אויפגעטאָן געוואָרן אין רוסישן טעאַטער. ווייל כאָטש עס איז קלאָר, אַז די רוסישע בינע-קינסטלער, ווי מייערכאָלד און טאַאירָאָוו, האָבן געהאַט נישט קיין קליינע השפעה אויפן געגנוואַרטיקן דייטשן טעאַטער, זענען אָבער די אויפטואונגען פון

דעם לעצטן אָן אַן ערך וויכטיקער. ערשטנס, צוליב דעם, וואָס אין דייטשלאַנד האָט יעדער באַזונדער טעאַטער-צענטער געזוכט צו דערגרייכן עפּעס באַזונדערס, אייגנאַרטיקעס און זעלבסטשטענדיקעס. די צאָל פון באַזונדערע דייטשע רעזשיסאָרן, וואָס האָבן דערגרייכט באַרימטקייט זייט דער רעוואָלוציע איז דערפאַר פיל גרעסער ווי אין רוסלאַנד. און צווייטנס, האָט דאָ געשפּילט אַ גרויסע ראָלע דאָס, וואָס ד י י ט ש ל אַ נ ד האָט אַרויסגעגעבן כמעט אַלע באַדייטנדיקע מאָדערניסטישע דראַמאַ-טיקער, וועמענס ווערק האָבן געמוזט צווינגען די אויפפירער צו זוכן נייע טעאַטראַלע אויסדרוקס-מעגלעכקייטן. אין דער אָפּ-טיילונג קאָנען מיר זעען אַלע עקספּערימענטן, וואָס זענען די לעצטע יאָרן געמאַכט געוואָרן. דאָ קאָן מען זעען אַלץ, וואָס די מאָדערנע מאַלעריי האָט בייגעטראָגן צו דער מאָדערנער בינע. מען זעט דייטלעך, ווי אַזוי דער גרויסער דראַנג און אימפּעט פון די לעצטע איבערקערענישן האָבן געזוכט וועגן פאַר קינסט-לערישן אויסדרוק, און פון דער צווייטער זייט זעט זיך באַ-שיינפּערלעך, ווי אַזוי דער עקאָנאָמישער מצב האָט באַווירקט און באַדינגט די אויפפירונגס-מעטאָדן, צווינגענדיק די רעזשי-סאָרן צו געפינען דעם פּשוטסטן אופן פון אויפפירן. מיר זעען ווי די בינע מאַכט דעם איבערגאַנג פון די קאָמפּליצירטסטע איינריכטונגען צוריק צו די איינפאַכסטע מיטלען און טעאַטראַלע אָנדייטונגען.

עס איז אוממעגלעך אויסצורעכענען די געוואַלטיקע צאָל פון אויסגעשטעלטע זאַכן. יעדער באַזונדער טעאַטער-צענטער איז דאָ פאַרטראָטן מיט אַ מאַסע פאַרשידענע אויפפירונגען, און אָפּטמאָל פון איין און דער זעלבער פּיעסע. אַזוי, אַז מיר קאָנען זען, וואָס איז געטאָן געוואָרן מיט דעם זעלבן שטיק אין מינכען, אין שטוטגאַרט, אין דרעזדען און אין בערלין. מיר זעען אַלע פאָרמען פון רעוואָלוציאָנערן טעאַטער — די קובען-בינע, טרעפּען-בינע, קאָנסטרוקטיוו-בינע. עס זענען אויסגעשטעלט הונדערטער מאָדעלן, פיגורינען און קאָסטיומען-צייכענונגען פון די באַרימטסטע טעאַטער-מאַלער, ווי עמיל

פירכאַן, האַנס פעלציג, לודוויג סיווערט און צענדליקע אַנדערע.

פון זייער גרויסן ווערט אין די באַזונדערע אויסשטע־לונג פון דער באַוווסטער דיזעלדאָרפער בינע־קונסט קלאַס אין דער דאָרטיקער קונסט־אַקאַדעמיע. דאָס איז אַ קלאַס, וואָס פאַרנעמט זיך מיט צוגרייטן דעקאָראַטאָרס און קאָסטיום־צייכנער פאַר דער בינע. די אויסגעשטעלטע אַרבעט פון דעם קלאַס צייכנט זיך אויס מיט אַ סך פרישקייט, לעבעדיקייט און גע־וואַגטקייט.

די צווייטע גרויסע האַלע איז כמעט אינגאַנצן פאַרנומען מיט אַלעם, וואָס האָט צו טאָן מיט בינע־ארכיטעקטור און בינע־טעכניק. צענדליקע מאָדעלן פאַר די נייסטע טעאַטער־גע־בײַדעס, וואָס דאַרפן פאַראייניקן אין זיך באַקוועמלעכקייט, צוועקמעסיקייט און קינסטלערישע שיינקייט. מאָדעלן פון אַלערליי בינעס. בינעס מיט פאַרשידענע שפּיל־פּלאַכן, ווו יעדער באַ־זונדער פּלאַן קאָן מיט דער גרעסטער לייכטקייט פאַרזינקען און זיך אויפהויבן. בינעס, וואָס ציען זיך אריין גלייך אין דער מיט פון צושויער און זענען אָפן פון אַלע זייטן. דריי־בינעס, וואָס גיבן אַ מעגלעכקייט פאַרן שנעלן ענדערן דאָס שפּיל־פּלאַץ אין דער היינטיקער קאַסטן־בינע. אָדער די דיאַגאָ־נאַל־בינע, וועלכע האָט אַ שטאַנג אין דער מיט, אַרום וועלכן די דעקאָראַציעס דרייען זיך, און קאָנען זיך עפענען ווי די בלעטער אין אַ בוך.

דאָ זענען אויך אויסגעשטעלט די אַלע פאַרשידענע גע־רויש־און קלאַנגען־מאַשינען. פון די פּרימיטיווסטע ביז די מאָ־דערנסטע איינריכטונגען צו שאַפן ווינט, רעגן, דונער און שטורם. אויך מאַשינען, וואָס דאַרפן צייגן דעם עפעקט פון פליען אין דער לופטן אָדער שווימען אין די כוואַליעס. וואָס פאַר אַ ריזיקן פאַרשריט דאָס טעאַטער האָט געמאַכט אין הינ־זיכט פון קינסטלעכער באַלייכטונג קאָן מען זען, ווען מען באַטראַכט די אויסגעשטעלטע סאַמע פּרימיטיווסטע ליכט־כלים,

מיט וועלכע מען פלעגט באַלייכטן די ערשטע פאָרמאַכטע פאָרשטעלונגען, ביז די קאָלירטע זיידענע בענדער פון דער פאָרטונאַ־סיסטעם, און די לעצטע קאָמפּליצירטסטע עלעקטרישע לאָמפּן־קאָמבינאַציעס.

די קולטור אָפּטיילונג אין דער האַלע ווייזט אויף אַ זייער אינטערעסאַנטן אופן, דורך אַ ריזיקער צאָל טאַבעלן, גראַפישע צייכנונגען און בילדער, דעם גאַנצן קולטורעלן וווקס פון די פאַרשידענע דייטשישע בינע־אָרגאַניזאַציעס און פאַראיינען, צו וועלכע עס געהערן די רעזשיסאָרן און טעאַטער־פירער, און אויך אַלע וואָס זענען באַשעפטיקט אין טעאַטער — סיי שוישפּילער, בינע־טעכניקער, מוזיקער א. אַז. וו. די טאַבעלעס ווייזן אַלץ, וואָס איז אין די פאַראיינען דערגרייכט געוואָרן אויפן עקאָנאָמישן, געזעלשאַפטלעכן און קולטורעלן געביט. אַ ספּעציעל ווינקל איז אָפּגעגעבן פאַר אַ זאמלונג וועגן לודוויק באַרניי, דעם ערשטן גרינדער פון דער דייטשישער אַקטיאָרן־יוניאָן. עס זענען אויסגעשטעלט באַרנייס סטאַטוע, זיינע גאָלדענע און זילבערנע לאָרבער־קראַנצן און קרוינען, אַדרעסן און אַ מאַסע בינע־פּרעזענטן, וואָס דער גרויסער שוישפּילער האָט באַקומען פון פריינט און פּובליקום.

אַ באַזונדערע אָפּטיילונג איז געווידמעט דער טעטיקייט און וווּקס פון דעם „פאַרבאַנד פון פאָלקס־בינען”, די געזעלשאַפט וואָס איר אויפגאַבע איז צו שאַפן אָרגאַניזאַציעס פון פּובליקום, וועלכע שטרעבן צו זעען אַ בעסער טעאַטער. די אָרגאַניזאַציעס מאַכן מעגלעך, אַז זייערע מיטגלידער זאָלן פאַר אַ קליינעם פּרייז רעגולמעסיק קאָנען באַזוכן בעסערע פאָרשטעלונגען. דער פאָלקס־בינען פאַראיין האָט הינטער זיך אַ זייער אינטערעסאַנטע געשיכטע. ביים היינטיקן טאָג באַשטייט דער פאַריין פון 250 אָרגאַניזאַציעס, מיט אַ מיטגלידערשאַפט פון 550,000, וואָס האַלטן אויף צוויי אייגענע, גוט אָרגאַניזירטע און רייך אויסגעשטאַטעטע קינסטלערישע טעאַטערס אין בערלין, און עטלעכע אַרומרייזנדיקע טרופּעס.

אויך די ליבהאָבער־פאַראיינען זענען נישט פאַרנאַכלעסיקט

געוואָרן. דורך זייער אָפּטיילונג אויף דער אויסשטעלונג זעען מיר, וואָס פאַר אַ פאַרצווייגטע טעטיקייט עס פירן אָן די פאַרשידענע ליבהאָבער-גרופּן, אָדער „פאָלקסשפּיל פאַראייגען" איבערן גאַנצן לאַנד, און וויפל זיי העלפן מיט דער קולטורעלער דערהויבונג פון דייטשישן טעאַטער.

נאָך אינטערעסאַנטער איז די אָפּטיילונג פון „דייטשישן אַרבעטער-טעאַטער-בונד", וועמענס אויפגאַבע איז אויפצופירן, דורך פשוטע אַרבעטער, בינע-ווערק, וואָס פאַרמאָגן אַ שטאַרקע פּראָליטאַרישע אידעע, און וואָס קאָנען אין די בורזשואַזע טעאַטערס נישט אויפגעפירט ווערן. די אָרגאַניזאַציע פאַרמאָגט 44 אָפּטיילונגען איבערן גאַנצן לאַנד. די אָרגאַניזאַציע גיט אויך אַרויס אַ ספּעציעלן מאָנאַטלעכן זשורנאַל „די אַרבעטער-בינע".

זייער רייך און אויסערגעווײנלעך אינטערעסאַנט איז די אָפּטיילונג פון מאַריאָנעטן-טעאַטער, וואָס ווייזט די גאַנצע אַנטוויקלונגס-געשיכטע פון דעם פּופּן-טעאַטער, און וואָס פאַר אַ גרויס אָרט אָט די ליאַלקעס-שוישפּילער פאַרנעמען אַלס אַמוזירער סיי פון די פשוטע פאָלקס-מענטשן אין די דערפער, אויף די הויפן, און סיי פון די קינסטלערישסטע פיינשמעקער אין די קליינע קאַבינעט-טעאַטערלעך. מיר באַקענען זיך דאָ מיט די באַזונדערע סאָרטן מאַריאָנעטן, — די האַנט-פּופּן, די וואָס ווערן געצויגן אויף דינע פעדים, אָדער די שאָטן-מאַריאָנעטן, די פלאַכע פיגורן, וואָס שטאַמען פון די מזרח-לענדער, ווו זיי זענען שטאַרק באַליבט און פּאָפּולער.

עס זענען אויסגעשטעלט די פשוטסטע, גראָב געשניצטע ליאַלקעס, און די קאָמפּליצירטסטע, פיין-פאַרענדיקטע פיגורן. די אַלטצייטיקסטע, ווי למשל, די יאַפּאַנעזישע „נאָ"-פּופּן, די דייטשישע קאַספּערל-פּופּן פון 14-טן י. ה. ביז צו די העכסט-מאָדערנע מאַריאָנעטן פון אַלעקסאַנדראַ עקסטער, די דעקאָראַטאָרשע פון מאָסקווער „קאַמער טעאַטער". ס'זענען אויך אויסגעשטעלט די פאַרשידנאַרטיקסטע איינריכטונגען פאַר מאַריאָנעטן-אויפפירונגען, פאַרשידענע טעקסטן פאַר פּופּן-שפּילן, און אַ גרויסע זאַמלונג ליטעראַטור איבער דעם פּופּן-טעאַטער.

ס'זענען אין דער האַלע נאָך דאָ אַן אַ שיעור אויסשטעלונגען פון דעם „מוזיקער־פאַריין", „קונסט־בינע" ביי דער געזעלשאַפט פאַר פאָלקס־בילדונג, אויסערגעוויינלעך אינטערעסאַנטע זאַמלונגען פון דעם „קריגס־טעאַטער", די פאָרשטעלונגען, וואָס זענען געגעבן געוואָרן אין מלחמה־צייט ביים פראָנט דורך פראָפעסיאָנעלע שוישפּילער פאַר די סאָלדאַטן, אָדער דורך די סאָלדאַטן אַליין, און אויך אַ זאַמלונג, וואָס ווייזט די פאַרשפּרייטונג פון דייטשישן טעאַטער איבער אַלע לענדער פון דער וועלט, ווי מען שפּילט דייטשיש טעאַטער אין רוסלאַנד, אַמעריקע און אפילו אַפריקע.

אויך ווי ווייט עס איז נישט פאַרנאַכלעסיקט געוואָרן קיין איין געביט, וואָס האָט צו טון מיטן טעאַטער קאָן באַווייזן די אָפּטיילונג „שטימע און שפּראַך", ווו עס זענען אויסגעשטעלט וואַקסענע מאָדעלן מיט שפּיגל־איינריכטונגען, וואָס ווייזן, ווי אַזוי עס פונקציאָנירן די מענטשלעכע שטים־אָרגאַנען, די אָטעמונגס־ און געהער־אָרגאַנען, די פאַרשידענע פּאָזיציעס פון דער מענטשלעכער קעל ביים רעדן, און אויך מאָדעלן, וואָס ווייזן דעם בעסטן וועג, ווי אַזוי ריכטיק צו באַנוצן די גאַנצע אַרטיקולאַציע פון אונזער מויל, ווי ציין, ליפּן, צונג, גומען, כּדי צו דערגרייכן אַ פּערפעקטע אויסשפּראַך.

צווישן די צוויי הויפּט־האַלן איז געווען איינגעאָרדנט דאָס „פּאַרזון טעאַטער", אַ קליין עקספּערימענטן־טעאַטער מיט אַ גרויסער בינע, אויף וועלכער עס האָבן זיך געפונען די אַלע לעצטע איינריכטונגען סיי בנוגע ליכט און סיי בנוגע טעכנישע מעגלעכקייטן צו בייטן, אַרויפצוהייבן און אַרונטערצולאָזן דעקאָראַציעס. יעדע פּאָר שעה זענען אויף דער בינע פאַר די צוזאַמענגעקליבענע פאַראינטערעסירטע צושויער דעמאָנסטרירט געוואָרן די פאַרשידנסטע באַלייכטונגס־עפעקטן, די אַלע מעגלעכקייטן צו שאַפן די פאַרשידנסטע שטימונגען און איבערבייטענישן אין אַן אויפפירונג דורכן מישן און קאָמבאָנירן די

באזונדערע ליכט-קאַלירן. עס זענען דעמאָנסטרירט געוואָרן די נייעסטע דערפונדענע קלענערע און גרעסערע פּראָזשעקטאָרן, וואָס מאַכן מעגלעך צו באַלייכטן סיי די גאַנצע בינע, סיי גרופּעס אָדער איינצלנע שוישפּילער, פון וועלכן ווינקל אָדער פּאָזיציע מען וויל נאָר. נאָך יעדן באַלויכטונג-סעאַנס זענען די צושויער איינגעלאַדן געוואָרן אויף דער בינע אַרויף, ווו די עקספּערטן טעכניקער האָבן געגעבן פאַרשידענע דערקלע-רונגען איבער די באַזונדערע קאָמפּליצירטע בינע-מאַשינען.

לעבן דעם „פּאַרזוך טעאַטער" האָט זיך געפונען אַ גרוי-סער וואַרשטאַט צו מאָלן אָדער בויען דעקאָראַציעס, ווו באַ-וווּסטע טעאַטער-מאָלער פון די מאַגדעבורגער שטאָט-טעאַטערס זענען געשטאַנען ביי זייער פּאַקטישער אַרבעט און פאַרפער-טיקט דעקאָראַציעס פאַר פאַרשידענע טעאַטערס. דער באַזוכער האָט אָבער באַקומען די מעגלעכקייט צו זען ווי אַזוי עס פונקציאָנירט די אָפּטיילונג, ווו עס ווערט צוגעגרייט איינע פון די וויכטיקסטע טיילן אין דער טעאַטער-פאָרשטעלונג.

און ווידער אַמאָל ווי צו באַשטעטיקן די גרינטלעכקייט און אויסשעפּלעכקייט פון דער אויסשטעלונג האָט געקאָנט די-נען די זייער רייכע און פולקאָמען איינגעאָרדנטע אָפּטיילונג פון דער „טעאַטער פייערלעשעריי". זייער ווייניק מענטשן ווייסן אפשר, וואָס פאַר אַ ראָל דער „פייערלעשער"-געביט שפּילט אין לעבן פון טעאַטער, סיי אינם אויפבוי פון די טעאַטער-געביי-דעס, און סיי אין דער איינאָרדנונג פון דער בינע. טעאַטער-שרפות זענען געווען פּאַקטאָרן, וואָס האָבן געשפּילט אַ גרוי-סע ראָלע אין דער געשיכטע פון טעאַטער. אין דער ספּעציעל אויסגעבויטער געביידע זענען אויסגעשטעלט געוואָרן די נייסטע איינריכטונגען אויפן געביט פון פייערלעשעריי. די נייסטע פאַר-היטונגס-מיטלען, די פאַרבינדונגען, וואָס דאַרפן אויפן שנעלסטן אופן רופן צוהילף די פייערלעשער אין פאַל פון אַן אומגליק, און די נייעסטע מאַשינען ווי אַמשנעלסטן צו דערגרייכן דאָס אומגליקס-אָרט.

מיר וועלן בלויז פאַרביילויפנדיק דערמאָנען די „שטאָט האַלע", דעם וווּנדערלעכן פּראַכטפול־אויסגעבויטן זאַל פאַר גרויסע אויפפירונגען, די פרייע אָפענע עסטראַדע פאַר מוזיק־קאָנצערטן, די קליינע קאַספערל־בינע, דעם „פּאָרטראַג־זאַל" פאַר לעקציעס, און אויך די שווימענדיקע בינע פאַר אויפפירונגען אויפן שיינעם טייך, וואָס רינגלט אַרום דעם אויסשטעלונגס־פּלאַץ, כדי צו זען וואָס פאַר אַ קאָלאָסאַלן פאַרנעם די אויסשטעלונג האָט געהאַט. עס דאַרף אויך דערמאָנט ווערן די „קונסט האַלע" — דער קליינער קונסט־מוזעאום, ווו עס זענען געווען אויסגעהאָנגען די פּאָרטרעטן פון באַרימטע שוישפּילער, און סצענעס פון באַרימטע אויפפירונגען, געמאָלן פון די באַדייטנדסטע קינסטלער אין אייראָפּע.

פאַר די זעקס חדשים, וואָס די אויסשטעלונג איז געווען אָפן זענען אין אירע געביידעס פאָרגעקומען פאַרשידענע לאַנדטאָגן און צוזאַמענפאָרן פון די וויכטיקסטע אייראָפּעישע טעאַטער־אָרגאַניזאַציעס. ס'זענען געהאַלטן געוואָרן לעקציעס און פּאָרטראַגן איבער טעאַטראַלע און קינסטלערישע פּראַגן. עס זענען געגעבן געוואָרן סימפאָנישע קאָנצערטן אונטער דער לייטונג פון די אָנגעזעענסטע אייראָפּעישע דיריגענטן. עס איז אַראַנזשירט געוואָרן אַ ספּעציעלע דיכטער־וואָך, ווען פאַרשידענע מאָדערנע דיכטער האָבן יעדן אָוונט אַליין פאָרגעלעזן זייערע ווערק און גערעדט איבער זייערע שאַפונגען. עס האָבן אויך גאַסטראָלירט פאַרשידענע טרופּעס. דורך דער צייט פון דער אויסשטעלונג איז דערשינען אַ ספּעציעלער צוויי־וועכנטלעכער טעאַטער־אָרגאַן „די פערטע וואַנט", געווידמעט די קינסטלערישע אינטערעסן פון דער אויסשטעלונג.

מיט אַ פאַרכאַפּטן אָטעם בין איך אַרומגעלאָפן פון זאַל צו זאַל די צוויי טעג, וואָס איך האָב זיך געפונען אויף דער אויסשטעלונג. און אַ צערייצטער, נישט באַפרידיקטער האָב איך

פאַרלאָזט מאַגדעבורג, טראַכטנדיק מיט דאַנקבאַרקייט, באַוווּנדערונג און קנאה וועגן דער נישט גרויסער שטאָט, וואָס האָט זיך פאַרמאָסטן און אויסגעפירט אַזאַ קאָלאָסאַלן און אַזאַ שיינעם טעאַטער-אויפטו.

דעצעמבער 1927.

נאַטוראַליזם און קאָנווענציאָנאַליזם
אין טעאַטער

נאַטוראַליזם און קאָנווענציאָנאַליזם איז טעאַטער

קוקט מען זיך צו צו דעם ברענענדיקן קאַמף אין און אַרום דעם אייראָפּעישן טעאַטער פֿאַר דעם לעצטן פֿערטל יאָרהונדערט, מוז קלאָר ווערן, אַז דער גאַנצער קאַמף פֿירט זיך אַרום די צוויי הויפּט־וועגן אין דער טעאַטראַלער קונסט: נאַטוראַליזם און קאָנווענציאָנאַליזם, אָדער ווי זיי זענען לעצטנס פֿאָרמולירט געוואָרן: פּרעזענטאַציע און רעפּרעזענטאַציע.

ר ע פּ ר ע ז ע נ ט אַ ט י ו ו איז דאָס טעאַטער, וואָס וויל זיך אויסגעבן פֿאַר עפּעס אַנדערש, ווי עס איז. עס זוכט צו ווירקן אויפֿן צוקוקער דורך דעם, וואָס עס קאָפּירט אַן אַנדער לעבן. עס באַהאַלט דאָס אמתע פּנים אונטער די מאַטעריאַלן, מיט וועלכע עס באַנוצט זיך. פּ ר ע ז ע נ ט אַ ט י ו ו איז יענס טעאַטער, וואָס פּרעזענטירט זיך דעם צוקוקער אַזוי ווי עס איז באמת. עס היט אָפּ די נאַטור און די אייגנשאַפֿטן פֿון די מאַטעריאַלן, פֿון וועלכע עס ווערט צונויפֿגעשטעלט. פּרעזענטאַטיוו טעאַטער בלייבט תּמיד פֿריי און אָפֿנהאַרציק, און וויל נאָר מאַכן אַן איינדרוק דורך דעם, וואָס עס איז.

אָט די דאָזיקע גרונט־פּרינציפּן שאַפֿן דעם חילוק צווישן דעם נאַטוראַליסטישן און קאָנווענציאָנעלן טעאַטער. דאָס ערשטע האָט געפֿונען זײַנע בעסטע פֿאָרשטייער אין אָטאָ בראַם, אַנדרע אַנטואַן און קאָנסטאַנטין סטאַניסלאַווסקי. דאָס צווייטע איז געשאַפֿן געוואָרן דורך וסעוואָלאָד מייערכאָלד, ניקאָלאַי יעווריעינאָוו און פֿראַנסואַ קאָפּאָ. אַרום אים האָבן זיך גרופּירט

די בעסטע קעמפער און קינסטלער אין אַלע איירָאָפּעישע לענדער.

דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער האָט תּמיד געזוכט צו מאַכן דעם איינדרוק פון אמת און נאַטירלעכקייט. עס האָט אויף די פאַרשידנסטע אופנים און מיט די פאַרשידנסטע מיטלען געוואָלט שאַפן אויף דער בינע די אילוזיע פוןווירקלעכקייט. דאָס מאָדערנע טעאַטער האָט זיך איינמאָל פאַר אַלע מאָל אָפּגעזאָגט פון דעם „שפּיל אין בלינדקייט״. עס האָט אויפגעגעבן די אוממעגלעכע און אומנויטיקע האָפענונג צו קאָנען זיין „נאַטירלעך״. עס שטרעבט אָן אַלע זיינע כּוחות צו דערגרייכן אויף דער בינע בלויז די אילוזיע פון געלייטערטער סצענישער קונסט.

ווענדיק איינרעדן, אַז דאָס וואָס קומט פאָר אויף דער בינע איז אַ שטיק אמתדיק לעבן, האָט זיך דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער געמוזט נישט וויסנדיק מאַכן וועגן די אַלע סצענישע אומנאַטירלעכקייטן: קינסטלעכע באַלייכטונג, לייוונטענע ווענט, און דאָס רעדן „אַפּאַרט״, ד. ה. אַזוי, אַז דאָס פּובליקום זאָל יאָ הערן, וואָס דער העלד טראַכט, אָבער דער אַקטיאָר, וואָס שטייט לעבן אים, זאָל עס כּלומרשט נישט הערן. דאָס פּרעזענטאַטיווע טעאַטער איז שוין אין אַ מער גליקלעכער פּאָזיציע. עס דאַרף נישט אָנקומען צו קיין שום אַנדערער אילוזיע חוץ דער טעאַטראַלער. עס איז אָפן מודה, אַז דאָס, וואָס ס׳קומט פאָר, שפּילט זיך אָפּ בלויז אין טעאַטער, אויף דער בינע, וועלכע איז נישט עפּעס אַנדערש, ווי נאָר דאָס, וואָס זי גיט זיך אויס: אַן אָרט אין דער טעאַטער-געביידע, וווּ די אַקטיאָרן פּרעזענטירן זייער קונסט.

דער אַקטיאָר פון רעפּרעזענטאַטיוון טעאַטער מוז תּמיד זוכן צו ווירקן אויף זיין צוקוקער דורך דעם, וואָס ער פאַרשטעלט און באַהאַלט זיך אונטער אַ פרעמדער געשטאַלט. ער וויל איינרעדן, אַז ער „לעבט״ אויף דער בינע מיט אַ פרעמד לעבן, אָפּזאָגנדיק זיך פון זיין אייגענער פּערזענלעכקייט. דער אַקטיאָר פון פּרעזענטאַטיוון טעאַטער האָט די גרויסע פרייד פון זיין

אָפּנהאַרציק אַרויסקומען און פּרעזענטירן זיין קונסט. ער וויל נישט באַהאַלטן דעם אמת, אַז דאָס „שפּילט“ ער בלויז, אַז דאָס מאַכט ער בלויז אַן אָנשטעל, אַז דאָס שאַפט ער בלויז אַ לעבן, וואָס דריקט זיך אויס אין דער אייגנטימלעכער נאַטור פון טעאַטער.

ווען מיר באַקענען זיך מיט דער אַנטוויקלונג פון טעאַטער אין אַלע זיינע עטאַפּן, זעען מיר, אַז בלויז מיט קליינע אויסנאַמען, איז טעאַטער תמיד געווען פּרעזענטאַטיוו, קאָנווענציאָנעל. די בינע האָט קיינמאָל נישט געזוכט צו פאַרלייקענען, וואָס זי איז באמת, און זיך אויסגעבן פאַר עפּעס אַנדערש. דער אַקטיאָר האָט זיך קינסטלעריש געקאָנט אויסלעבן און דערגרייכן אַ הויכע אַרטיסטישע מדרגה נאָר דעמאָלט, ווען ער האָט נישט פאַרלייקנט, אַז ער איז אַן אַקטיאָר.

לאָמיר פּרובירן, כאָטש אין קורצן, צו באַטראַכטן די גלגולים, וואָס דאָס טעאַטער האָט דורכגעמאַכט, ביז ס'איז אָנגעקומען צו אונז אין דער פאָרם, ווי מיר האָבן עס היינט. אַזוי אַרום וועט אונז קלאָר ווערן, וווהין עס שטרעבט דאָס מאָדערנע טעאַטער.

דריי מאָמענטן שיילן זיך אַרויס אין דער גאַנצער געשיכטע פון טעאַטער. דער ערשטער, ווען די פאָרשטעלונג איז נאָך אַ טייל פון דעם פּערזענלעכן לעבן פון די אַקטיאָרן, און האָט נאָכנישט די כּוונה צו אַמוזירן. אַזוי, למשל, אין פּרימיטיוון טעאַטער, וואָס קאָן נאָך אייגנטלעך נישט אָנגערופן ווערן מיטן ריכטיקן נאָמען טעאַטער. עס פאַרמאָגט בלויז אין זיך טעאַטראַלע עלעמענטן, פון וועלכע עס וועט שפּעטער, נאָך פאַרשידענע איבערגאַנגען, נאָך אַ שווערן פּראָצעס פון לייטערונג, אַרויסגעוואַקסן דאָס באַוווסטזיניקע טעאַטער.

דאָס פּרימיטיווע טעאַטער האָט נאָך נישט די כּוונה אַרויסצורופן עסטעטישע עמאָציעס. ס'איז נאָך דערווייל נישט מער, ווי אַ שטיק לעבן אויסגעדרוקט אין דראַמאַטישער פאָרם. דער ווילדער דראַמאַטיזירט זיין בקשה צו די געטער פאַר רעגן, אָדער פאַר אַ דערפאָלג אין געיעג. ער שפּילט זי אָפּ דורך

זשעסטן און באַוועגונגען — די צייכן־שפּראַך, וואָס די גייס־טער פאַרשטייען. אָדער ער וויל, אימיטירנדיק געוויסע מלחמה־און קאַמף־סצענעס, דורך סימפּאַטעטישער מאַגיק פּועלן, אַז די געטער זאָלן אים העלפן מנצח זיין. אָבער דער ווילדער זעט נאָך נישט קיין חילוק צווישן דעם, וואָס ער שפּילט, און זיין אייגן לעבן. איינס איז אַ המשך און אַ דערגענצונג צום צווייטן. ס'איז אַ טייל פון זיין טאָגטעגלעכער זאָרג פאַרן קיום. דער צוקוקער, ווידער, זעט אינם שפּילער אַ וועזן מיט געטלעכן כּוח און געטלעכער שליחות. ער גלויבט, אַז דער „רעגן־מאַכער" אָדער „מעדיצין־מאַן", וואָס זענען ביי די ווילדע די הויפּט־אַקטיאָרן, זענען די איינציקע, וואָס קאָנען ביי די געטער אַלץ פּועלן. אָדער — אַז אין דעם מימוס, אין דעם אַקטיאָר ביי די לוויה־צערעמאָניעס, זיצט די נשמה פון פאַרשטאָרבענעם, לכּבוד וועמען די „פאָרשטעלונג" ווערט געגעבן.

דאָס זעלבע איז אויך נוגע די דיאָניזישע עבודה־טענץ אין גריכנלאַנד, וואָס זענען געווען בלויז אַ טייל פון דעםווירקלעכן לעבן פון פּובליקום. דער אינהאַלט פון די פאָרשטע־לונגען איז געווען אַ המשך פון דעם פּערזענלעכן לעבן סיי פון די שפּילער, סיי פון די צוקוקער. בכלל איז נאָך אין די רעליגיעזע צערעמאָניעס נישטאָ קיין פאַנאַנדערטיילונג צווישן צוקוקער און אַקטיאָר. אַלע זענען אין דער זעלבער צייט אי פּובליקום, אי שפּילער. אין די ערשטע צייטן האָבן ביי די צערעמאָניעס אַלע איינוווינער אָנטייל גענומען אין די טענץ אַרום דעם מזבח. און אפילו שפּעטער, ווען עס טיילט זיך אַרויס דער כאָר מיט זיין פירער, דער כאָריפיי, באַטראַכט זיי דאָס פּובליקום נישט ווי קיין „אַקטיאָרן". דער כאָר האָט בלויז אויסגעפירט די ראָל פון פאַרמיטלער צווישן פּובליקום און דיאָניז — דעם גאָט פון זון און פרוכטפּערקייט, לויט ווי אַ סך פאָרשער ווילן עס האָבן, אָדער דעם גאָט פון וויין, ווי ער איז אין אַלגעמיין באַקאַנט, לכּבוד וועמען די פרי־גריכישע פאָרשטעלונגען זענען געגעבן געוואָרן.

און פּונקט אַזוי האָבן נאָך נישט קיין באַוווסטזיניק טע־

אַטראַלע פאָרם און קאָנען נישט אָנגערופן ווערן טעאַטראַלע פאָרשטעלונגען די קירכן-שפּילן אין פריען מיטלאַלטער, אין וועלכע געוויסע טיילן פון די תּפילות פלעגן אינסצעניזירט ווערן דורך די גייסטלעכע. זיי זענען אַ וועזנטלעכער טייל פון דעם רעליגיעזן לעבן פון זייערע אויספירער. דער פאַקט, אַז דער עולם האָט אָנטייל גענומען אין דער פאָרשטעלונג, האָט אים שוין נישט דערלאָזט צו זיין אַ בלויזער צוקוקער און געניסער. פאַר אים איז די געזעענע פאָרשטעלונג נישט קיין קונסט, נאר אַ שטיקווירקלעכקייט. די רעליגיעזע עבודה איז צו עקסטאַטיש, אַז דער מיטדאַוונער זאָל קאָנען פאַרבלייבן אַ בלויזער באַוואונדערער, און זאָל האבן בלויז אַן עסטעטישע באַפרידיקונג פון דעם געזעענעם. דאָס באַטראַכטן און געניסן אַ קונסט-ווערק פאַרלאַנגט אָבער, אז דער באַוואונדערער זאָל בלייבן פריי און אומאָפּהענגיק פון דעם געזעענעם.

מיט דער צייט הייבן זיך אָן ביסלעכוויז די פרימיטיווע טענץ-פאָרשטעלונגען ביי די ווילדע אָפּצוטיילן פון זייערע ערש-טע רעליגיעזע פאָרמען און זיך צו פארוואנדלען אין בלויזע אַמוזירונגס-טענץ. און פונקט אַזוי הויבט זיך אָן אויף אַ העכערער מדרגה דאָס טעאַטער ביי די גריכן אַרויסצושיילן פון די דיאָניזישע עבודה-טענץ. עס באַפרייט זיך ביסלעכוויז פון דעם רעליגיעזן קולט, און הייבט אָן דורך די סאַטירן אָנצונעמען די ראָל פון אַמוזירן און פארוויילן. און נישט אַנדערש הויבט זיך אָן דאָס מיטל-עלטערלעכע טעאַטער, אין זיין שפּעטערדיקער אַנטוויקלונג, אָפּצוטיילן פון דער ליטורגישער מעסע, און נעמט זיך אַרויס-רייסן פון די ענגע ווענט פון דער קירך. פריער אויף דעם פרייען פּלאַץ פאַר דער קירך, און שפּעטער אויפן מאַרק פון שטאָט אָדער שטעטל. ערשט דאַן, ווען דאָס טעאַטער נעמט אויף זיך די בכיוונדיקע עובדא פון שפּילן כּדי צו אַמוזירן, כּדי אַרויסצורופן קינסטלערישע טעאַטראַלע עמאָציעס, ערשט דעמאָלט טרעט אַרויס דער צווייטער מאָמענט, דער אמתער אָנהייב פון טעאַטער.

עס ווערן פאַרשווונדן ביסלעכוויז די רעליגיעזע עלע-

מענטן, וואָס זענען פריער געווען דער עיקר פון דער פאָרשטעלונג. אויף זייער אָרט הייבן זיך אָן צו ווייזן די דראַמאַטישע, טעאַטראַלע עלעמענטן. עס הייבט זיך אָן די דיפערענצירונג און צעטיילונג אויף דעם, וואָס שפּילט, און דעם, וואָס קוקט צו. עס ווערט אָפּגעטיילט און געמאַכט א חילוק צווישן דעם לעבן, וואָס ווערט געשפּילט און דעם לעבן פון צוקוקער. דער צוקוקער באַטראַכט שוין נישט דעם אַקטיאָר ווי עפּעס אַן איבערנאַטירלעך וועזן. ער זעט אין אים בלויז איינעם, וואָס פאַרשטעלט זיך, וואָס שטעלט פאָר, כדי צו אַמוזירן. דאָס טעאַטער ווערט פון דעם מאָמענט אָן ריין פּרעזענטאַטיוו, ריין קאָנווענציאָנעל, אָן שום אילוזאָרישע פאַרבלענדענישן.

אין כ י נ ע ז י ש ן טעאַטער, וואָס האָט נאָך ביזן היינטיקן טאָג אויפגעהאַלטן זיין ריין טעאַטראַלישע פאָרם, איז קיין סימן נישטאָ פון דעם גאַנצן פאַרפּלאָנטערטן סצענישן אַפּאַראַט, אָן וועלכן אונזער נאַטוראַליסטיש טעאַטער וואָלט זיך נישט געקאָנט באַגיין. די בינע איז נישט מער ווי אַ פּלאַטפאָרמע, אויף וועלכער די אַרטיסטן שפּילן בלויז מיט דער הילף פון זייער פּערזענלעכקייט און זייער טאַלאַנט. עס זענען אינגאַנצן נישטאָ קיין דעקאָראַציעס און קיין פראָנט-פאָרהאַנג. דאָס בייטן אַ סצענע ווערט בלויז אָנגעדייט דורך אַ מימישער אַקציע, אָדער דורך דעם, וואָס אַלע אָנטיילנעמער שפּרייזן שנעל אַרום דער בינע אין אַ גלייכער שורה. אַן אַנדערס מאָל נאָר דערמיט, וואָס דער אַקטיאָר זאָגט צום פּובליקום: איצט גיי איך אַהין און אַהין. דער אָרקעסטער און רעקוויזיטאָר געפינען זיך די גאַנצע צייט אויף דער בינע צווישן די שפּילער. דער רעקוויזיטאָר דערלאַנגט דעם אַקטיאָר יעדעס מאָל די נייטיקע רעקוויזיט-שטיקער, וואָס ער דאַרף צום שפּילן. ס'איז אַ גאַנץ געוויינלעכע זאַך, ווען אַן אַרטיסט ווערט מיד, אָדער הייזעריק, זאָל אים דער דינער דערלאַנגען אויף דער בינע אַ גלאָז טיי, און דאָס שטערט אַבסאָלוט נישט דעם פּובליקום נאָכצופאָלגן דעם גאַנג פון דער פאָרשטעלונג.

און פּונקט ווי בנוגע אָרט, איז דאָס כינעזישע טעאַטער אויך ריין קאָנווענציאָנעל און אומנאַטירלעך וואס שייך צייט. מען דאַרף נישט די געוויינלעכע פּויזן, כּדי צו געבן דעם איינדרוק פֿון פֿלומרשטן צייט־פֿאַרלויף. אין אַ געוויסער פּיעסע בעט אַ דורכפֿאָרנדיקער דעם באַלעבאָס פֿון קרעטשמע, ער זאָל שיקן נאָך אַ פּאָר זינגער. יענער ענטפֿערט: „דיין ווילן זאָל געשען”. און אין זעלבן מאָמענט, אָן שום צוואַרטן, מעלדעט ער: „איך האָב דעם כּבֿוד דיר צו מעלדן, אַז די זינגערס זענען געקומען”.

ס'וואָלט געווען שווער צו געפֿינען וועלכע עס איז אַנדערע דערקלערונג, אַ חוץ דער ריין־טעאַטראַלער קאָנווענציאָנעלקייט פֿאַר דער לעבעדיקער מאַשין, „דער שאָטן”, ווי מען רופֿט אים אין יאַפּאַנישן טעאַטער. יעדן אַקטיאָר באַגלייט אויף דער בינע אַ העלפֿער, אָנגעטאָן אין שוואַרצן, וועלכער באַדינט אים אין מיטן שפּילן, באַלייכט זיין פּנים, ווען עס איז טונקל. די שוואַרצע קליידער פֿון דעם „שאָטן” מיינען אָנצודייטן דעם פּובליקום, אַז ער עקזיסטירט נישט. אים דאַרף מען נישט באַמערקן. און דאָס פּובליקום באַמערקט אים פֿלומרשט נישט. דאָס געפֿיל פֿון טעאַטראַלישקייט ווערט נאָך פֿאַרשטאַרקט דורך דעם וווּנדערלעכן ריטם, אין וועלכן אָט די שאָטן־פֿיגורן באַוועגן זיך איבער דער בינע.

ריין טעאַטראַליש איז אויך אין יאַפּאַנישן טעאַטער דער „בלומען וועג”, אַ שמאָלע פּלאַטפֿאָרמע, וואָס ציט זיך פֿון דער פֿאָדערשטער וואַנט אין זאַל, ביז אַרויף אויף דער בינע. די אַרטיסטן, וואָס דאַרפֿן מאַכן דעם איינדרוק, אַז זיי קומען פֿון ערגעץ ווייט, „טרעטן אויף” און גייען אַרויף אויף דער בינע דורך דעם „בלומען וועג” צווישן גאַנצן עולם...

בולט קאָנווענציאָנעל איז געווען און געבליבן דאָס א י נ ד י ש ע טעאַטער. כּמעט יעדע פֿאָרשטעלונג עפֿנט זיך מיט אַ טראַדיציאָנעלער תּפֿילה, וואָס ווערט געלייענט דורך אַ דעקלאַמאַטאָר. גלייך נאָכדעם קומט אַרויס דער בינע־דירעקטאָר, און ווענדט זיך צו דעם דאַוונער אין אַ כּמעט אומהעפֿלעכן טאָן:

„בענוג שוין מיט אייערע תפילות. דאָס פּובליקום האָט נישט קיין געדולד צו דעם. לאָמיר בעסער אָנגיין מיט דער פֿאָרשטעלונג". און אויף זיין צייכן הויבט זיך די פֿאָרשטעלונג אָן.

דער אינהאַלט פֿון דער פּיעסע אין אינדישן טעאַטער פֿאָדערט, אַז די בינע זאָל גלייכצייטיק פֿאָרשטעלן עטלעכע שפּיל-פּלעצער. אַמאָל צוויי פֿאַרשידענע געגנטן, אַמאָל דאָס אינעווייניקסטע און אויסנווייניקסטע פֿון זעלבן הויז. די דעקאָראַציעס ווייזן דאָס אינגאַנצן נישט, אָדער זיי גיבן נאָר אַ סימן פֿון דעם אַלעם. די אַקטיאָרן דייטן נאָר אָן דאָס אַריינגיין אין אַ שטוב, און דאָס פֿאַרמאַכן די טיר מיט אַ בלויזן זשעסט. אויך דעם רעקוויזיט ווייזט מען אינגאַנצן נישט. די אַקטיאָרן זענען מחויב אָנצודייטן און סימולירן די אַלע נייטיקע זאַכן.

אויך דאָס ג ר י כ י ש ע טעאַטער איז געווען ריין קאָנווענציאָנעל. די פֿאָרשטעלונגען פֿלעגן געשפּילט ווערן ביי טאָגליכט. סיי דאָס רעדן, סיי די באַוועגונגען פֿון די אַרטיסטן זענען געווען טעאַטראַליש פֿאַנטאַסטיש. די אַקטיאָרן האָבן געשפּריזט אויף „קאָטורנען", ד. ה. שטאָלצן, וועלכע האָבן זיי געגעבן אַ מעגלעכקייט געזען צו ווערן דורך די אַלע טויזנטער מענטשן, וואָס האָבן זיך אויפֿגעקליבן אין די אָפֿענע אַמפּיטעאַטערן אונטערן פֿרייען הימל. אין דער זעלבער צייט זענען די קאָטורנען געווען אַ ריין טעאַטראַל מיטל צו אונטערשיידן דעם ראַנג און די פּערזענלעכקייט פֿון דעם פֿאָרגעשטעלטן העלד. געטער האָבן געשפּאַנט אויף גאָר הויכע קאָטורנעס. קעניגן — אויף נידעריקערע א. א. וו. אויך די שטענדיקע מאַסקעס, וואָס די אַקטיאָרן האָבן געטראָגן ביים שפּילן, האָבן אונטערגעשטראָכן דעם טעאַטראַלן כאַראַקטער פֿון דער פֿאָרשטעלונג.

וואָס שייך די אויסשטאַטונג איז קיין זאַך נישט געטאָן געוואָרן, כדי צו איבערצייגן דעם עולם, אַז די האַנדלונג קומט פֿאָר אין אַ באַשטימטער געגנט. מען האָט נישט געזוכט צו געבן קיין בילד פֿון דעם אָרט, וועגן וועלכן דער אַקטיאָר האָט גערעדט. די בינע איז תמיד געבליבן: ד י ב י נ ע. דאָס

אָרט וואו דער אַקטיאָר שפּילט, אַן אָפּענער, פרייער שפּיל-פּלאַץ
אָן דעקאָראַציעס און הינטערגרונטן. אין מיטן איז געשטאַנען
אַ מזבח, אַ זכר נאָך די ערשטע דיאָניזישע שפּילן, ווען מען
פלעגט ברענגען אויף אים קרבנות. אַמאָל פלעגט זיך טרעפן,
אַז מען האָט דעם מזבח גענוצט ווי אַ הילפס-מיטל, למשל אַ
פעלז, צו וועלכן מען האָט צוגעשמידט דעם בונטאַרישן פּראָ-
מ טע:ס. אָבער דערביי האָט מען ניט געזוכט קיין שום מאַס-
קירונגען. מען האָט דעם מזבח מיט קיין זאַך ניט דעקאָרירט.
דאָס געפיל פון סצענישער קאָנווענציע איז אין גרי-
כישן טעאַטער געווען אַזוי ווייט אַנטוויקלט, אַז קיינעם פון
פּובליקום האָט גאָרנישט געשטערט דאָס, וואָס דער אַקטיאָר
האָט גערעדט וועגן שטורעם, דונער און בליץ, ווען איבער די
קעפּ איז געהאָנגען אַ שיינער, ריינער, בלויער הימל; אָדער
ווען ער האָט גערעדט וועגן נאַכט, ווען אין דרויסן איז גע-
ווען גרויסער טאָג.
די מ י ט ל אַ ל ט ע ר ל ע כ ע פאָרשטעלונגען פלעגן געגעבן
ווערן אויף ביידלעך-בינעס, וואָס זיינען אויפגעשטעלט געוואָרן
איינס לעבן אַנדערן אויף דעם שטאָטישן מאַרק. אין יעדן באַ-
זונדערן ביידל האָט זיך אָפּגעשפּילט אַ באַזונדערע סצענע פון
ספּעקטאַקל. אָדער די ביידלעך-בינעס פלעגן אַרומגעפירט ווערן
פון גאַס צו גאַס אויך וועגעלעך. אויף יעדן וועגעלע האָט מען
געשפּילט אַ באַזונדערע סצענע. ווען איין סצענע פלעגט אָפּגע-
שפּילט ווערן אין איין גאַס, איז דאָס וועגעלע מיט דער אויפ-
געשטעלטער בינע אַוועקגעפאָרן אין אַ צווייטער גאַס, דאָרט
איבערצושפּילן די זעלבע סצענע, און אַהער איז צוגעקומען אַ
צווייט וועגעלע מיט אַן אויפגעשטעלטער בינע, אויף וועלכער
מען האָט געשפּילט די צווייטע סצענע.
די דאָזיקע ביידלעך זיינען געווען אָפן פון אַלע זייטן.
דער עולם פלעגט זיצן אויף ספּעציעל פאַר דעם צוועק אויפ-
געשטעלטע .רושטאָוואַניעס מיט לאָזשען, אָדער זיך אויסשטעלן
אַרום און אַרום יעדן צוגעקומענעם וועגעלע. וועלכע-זשע אילוזיע
פוןווירקלעכקייט האָבן געקאָנט שאַפן די אַקטיאָרן, שפּילנדיק

אויף אַן אָפענער, מיט קיין זאַך נישט פאַרשטעלטער בינע, וואָס האָט נאָר פאַרמאָגט אַ מינימום פון דעקאָראַציע, און בכלל ניט קיין קינסטלעכע באַלייכטונג?

מען האָט זיך ביי די קריסטוס-שפּילן אין 16 יאָרה. באַנוצט מיט דער קאָמפּליצירטסטער מאַשינעריע און די רייכסטע אויסשטאַטונגען. מען האָט געוויזן ווי מלאָכים פליען אין דער לופט, ווי וואַסער ווערט פאַרביטן אין וויין, און משהס שטעקן אין אַ שטאָם מיט בלעטער און בלומען. אָבער אַפילו אין די דאָזיקע פאָרשטעלונגען האָבן די צוקוקער נישט געזוכט קיין אילוזיע פון אמתדיקייט, נאָר די אויפרעגונג צו זעען, ווי אַזוי זאַכן ווערן געגעבן אויף אַ טעאַטראַלן אופן. זיי האָט איבערראַשט דעם מאַשיניסטס וואונדער און געשיקטקייט. אַ סך מאָל פלעגט עס טאַקי פאַסירן, אַז דאָס פּובליקום האָט זיך אַריינגעמישט, כדי זיך איבערצוצייגן, צי איז דעם מאַשיניסט טאַקע געלונגען צו אימיטירן דעם נס.

וואָס דען אַנדערש ווי ריין קאָנווענציאָנעל איז געווען די מיטלאַלטערלעכע „סימולטאַן-בינע“. די דעקאָראַציעס, וואָס האָבן אין די „אָדם-שפּילן“ באַדאַרפט אָנדייטן די פאַרשיידענע ערטער, וואו די האַנדלונג קומט פאָר, זיינען געווען אויסגעשטעלט איינצייטיק איינע לעבן דער אַנדערער. פון איין זייט דער הימל, וואו ס'זיינען געזעסן מלאָכים, לעבן דעם די שטאָט שכם, לעבן דעם אַ טייך, וואו קריסטוס האָט זיך באַדאַרפט טובל זיין, לעבן דעם ירושלים. לעבן דעם דער פּלאַץ מיטן קרייץ, און דאַן דאָס גהינום מיטן מויל פון אַ טייוול, פון וואַנען ס'האָט געשלאָגן מיט רויך און פייער, און וואו ס'האָבן זיך כלומרשט געפּרעגלט די רשעים. די אַקטיאָרן פלעגן די האַנדלונג אַריבערטראָגן פון איין פּלאַטפאָרמע אויף דער צווייטער, פון איין דעקאָראַטיוון הינטערגרונט צום צווייטן. אָבער דערביי איז תמיד געבליבן בולט דער טעאַטראַלער כאַראַקטער פון דער פאָרשטעלונג.

ווייט פון ווירקלעכקייט-אילוזיע, און ריין-טעאַטראַליש איז אויך געווען דאָס טעאַטער פון דער איטאַליענישער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע“. קיין סימן פון די אַלע איינאָרדנונגען

און בינע-מכשירים, מיט וועלכע עס באַנוצט זיך אונזער היינטיק טעאַטער. ס'זיינען ניט געווען קיין שרייבער פֿון פּיעסעס, ניט קיין מאָלער פֿון דעקאָראַציעס, ניט קיין קינסטלעכער סיסטעם פֿון באַלייכטונג. ס'איז בלויז געווען דער רירעוודיקער, פֿלינקער אַקטיאָר אויף זיין וועגעלע, פֿון וואַנען ער האָט, אונטערן פֿרייען הימל, אין מיטן מאַרק פּרעזענטירט זיינע קינסטלערישע אימפּראָוויזאַציעס. און בלויז זיין פֿאַרפֿיינערטע טעאַטראַלע אינטעליגענץ און זיין פּאַיאַצישער טאַלאַנט האָבן אים געשאַפֿן דעם דירעקטן וועג צום פּובליקום.

און וועלכע אילוזיע, ווי מען פֿאַרשטייט זי אין היינטיקן נאַטוראַליסטישן טעאַטער, האָט דען געקאָנט זיין אין שעקספּירישן טעאַטער? דאָרט איז די אַריסטאָקראַטיע געזעסן אויסגעזעצט אויף קליינע בענקלעך אויף דער בינע פֿון די זייטן, אָדער אויסגעלייגט אויף דער ערד, מיט די פֿיס אויסגעשטרעקט אין דער מיט אַריין, וווּ די אַקטיאָרן האָבן געשפּילט. די גאָר רייכע פֿלעגן פֿאַרנעמען אַן אָרט אויף דער בינע צוזאַמען מיט זייערע פּאַזשן, וועלכע זענען געשטאַנען הינטער זיי, און זיי דערלאַנגט פֿייער צו פֿאַררייכערן זייערע ליולקעס.

די בינע האָט אויך ניט געהאַט קיין פֿאָרהאַנג אויפֿצוהייבן אָדער אַראָפּצולאָזן פֿאַרן אָנהייב און נאָכן ענדיקן די פֿאָרשטעלונג. די פֿאָדער-בינע, דער וויכטיקסטער טייל, וווּ די הויפּט-האַנדלונג פֿלעגט אָפּגעשפּילט ווערן, האָט זיך נעצויגן טיף אַריין אין פּובליקום, און איז אויך געווען אָפֿן פֿון אַלע זייטן. בלויז דער הינטערשטער בינע-טייל האָט פֿאַרמאָגט אַ פּאָר שטענדיקע סטרוקטורישע איינריכטונגען, וועלכע האָבן אויף אַ ריין טעאַטראַלן אופֿן געדינט דערצו, מען זאָל שפּילן אויף זיי געוויסע סצענעס, וואָס האָבן באַדאַרפֿט פֿאָרקומען אין דער הויך. למשל די באַלקאָן-סצענע אין „ראָמעאָ און יוליאַ”, אָדער די גייסט-סצענע אין „האַמלעט”. די האַנדלונג אין יעדער פּיעסע האָט זיך אויף אַ זייער געשיקטן, אומגעשטערטן אופֿן אַריבערגעטראָגן פֿון איין שפּיל-פּלאַץ צום צווייטן אָן דער הילף פֿון דעקאָראַציעס. עס איז גענוג געווען אַרויסצוהענגען אַן אויפֿ-

שריפט, אַז די האַנדלונג שפּילט זיך אָפּ אין אַ וואַלד אָדער אַ שלאָס, אַז דאָס פּובליקום זאָל מיט זייער שאַרף אַנטוויקלטן טעאַטער-חוש, און מיט דער הילף פון קאָנווענציאָנעלן הסכּם, אין דמיון זיך אַריבערטראָגן אַהין, וואו די האַנדלונג פון דער פּיעסע האָט עס פאַרלאַנגט *).

מען קאָן טענהן, אַז די אַלע אויסגערעכנטע בינעס האָבן זיך געמוזט האַלטן ביי זייערע קאָנווענציאָנעלע פאָרמען צוליב דער פּרימיטיווקייט פון זייער טעאַטער-טעכניק. וואָלטן זיי געהאַט די אַלע טעכנישע מיטלען און מעגלעכקייטן, וואָס אונ-זער היינטיק טעאַטער פאַרמאָגט, וואָלטן זייערע פאָרשטעלונגען אָנגענומען אַ גאַנץ אַנדערן כאַראַקטער. ווען מען גיט אָבער אַ קוק, וויפל מי און מייסטערשאַפט ס'ווערט ביי די כינעזער, יאַפּאַנער און אינדיער אַוועקגעגעבן צו שאַפן די רייכסטע און שטרענג-פערפעקטע קאָסטיומען פאַר זייערע פאָרשטעלונגען. ווען מען זעט צו וואָס פאַר אַ קינסטלעריש פאַרענדיקטער מדרגה עס דערגייט ביי זיי די פּראָפעסיאָנעלע אויסבילדונג פון זייערע אַקטיאָרן. און בכלל, אויף וואָס פאַר אַ הויכער מדרגה עס שטייט ביי זיי די אַקטיאָרישע קונסט, קאָן קיין ספק ניט זיין, אַז זיי וואָלטן אָט די פערפעקטקייט געקאָנט דערגרייכן אויך בנוגע דעקאָראַטיווער אויסשטאַטונג. זייערע פּרימיטיווע סצענישע פאָרמען זיינען זיכער בלויז אַ פּועל-יוצא פון דעם ריין פּרעזענטאַטיוון, פיין אויסגעאיידלטן כאַראַקטער פון זייער באַנעמען די טעאַטראַלע קונסט.

אין די אינדישע, זייער דעטאַליזירטע אינסטרוקציעס פאַר סצענישער שפּיל זיינען דאָ גאַנץ אָפטע באַמערקונגען, דער אַקטיאָר זאָל אָנדייטן, אַז אַזאַ און אַזאַ האַנדלונג איז בלויזער

---

*) אנדערע פאָרשער ווילן האָבן, אַז די טאָוול מיט דער אויפשריפט איז אויך געווען איבעריק. עס איז געווען בענוג, אז דער אקטיאָר זאָל זאָגן, וווּ ער געפינט זיך און גלייך האָט זיך דער צוקוקער אריבערגעטראָגן אין זיין פאנטאזיע אויף דעמדאָזיקן אָרט.

אָנשטעל, קיין איין וואָרט ווערט אָבער ניט דערמאָנט וועגן דעקאָראַציעס. דער גאַנצער אופן פון יאַפּאַנישן טעאַטער-שפּיל איז תמיד געצילט, כדי אַרויסצוווייזן די ניט רעאַליסטישקייט פון דער פאָרשטעלונג.

דאָס זעלבע איז אויך נוגע דאָס גריכישע טעאַטער. ס'איז אוממעגלעך, אַז די וואָס האָבן געקאָנט דערגרייכן די העכסטע שלמות אויף כמעט אַלע אַנדערע געביטן פון קונסט—ווי סקולפּטור, אַרכיטעקטור און דראַמע; ביי וועמען די קונסט פון סצענישער דעקלאַמאַציע האָט איבערגעשטיגן אַלע דערגרייכונגען פון אונזער היינטיקן טעאַטער, זאָלן ניט קאָנען זיך פאַרשאַפן די געהעריקע סצענישע אויסשטאַטונגען, אויב זיי וואָלטן זיך אין זיי גענייטיקט.

דאָס גריכישע טעאַטער האָט טאַקע געהאַט פאַרשיידענע סצענישע איינריכטונגען, אָפט גאַנץ קאָמפּליצירטע מאַשינען, אָבער זיי זיינען געווען פון אַ ריין טעאַטראַלן כאַראַקטער. אַזוי למשל, איז געווען די „עקיקלעמאַ“, אַזאַ מין פּלאַטפאָרמע אויף רעדלעך, אויף וועלכע די אַקטיאָרן זיינען אין געוויסע סצענעס געשטאַנען אויסגעשטעלט אין פאַרגליווערטע פּאָזן. די פּלאַטפאָרמע האָט מען אַרויסגערעדלט אין דער מיט פון דער בינע, און די אַקטיאָרן זענען פון דאָרט אַראָפּגעגאַנגען און געשפּילט די ווייטערדיקע סצענעס. אויך די „דעאוס עקס מאַכינאַ“, אַ זייער קאָמפּליצירטער אַפּאַראַט, אויף וועלכן אַ גאָט פלעגט זיך דורך אַ הויב-מאַשין אַראָפּלאָזן צום סוף פון אַ פּיעסע, כדי אויפצופלאָנטערן דעם דראַמאַטישן קנופּ, איז געווען אַ ריין טעאַטראַליש מיטל. די דונער-מאַשינען און די שווינדל-טרעפּ אונטער דער בינע, דורך וועלכע עס פלעגן דערשיינען גייסטער אָדער טויטע, זיינען אויך געווען טעכניש גאַנץ קאָמפּליצירט. די אַלע מאַשינען זענען אָבער באַנוצט געוואָרן אויף אַזאַ אופן, וואָס באַווייזט, אַז די גריכן האָבן ניט אָנערקענט קיין אַנדערע בינע-פאָרם, אויסער די אָפן-טעאַטראַלע, פּרעזענטאַטיווע.

אויך דער פאַקט, וואָס אויף אַלע בינעס האָבן אַזוי ווייט ווי ביז 1656 (און אויף די כינעזישע און יאַפּאַנישע בינעס

נאָך ביזן היינטיקן טאָג) מענער געשפּילט פרויען-ראָלן, ניט אַרויסרופנדיק קיין שום ווידערווילן אָדער געלעכטער, באַווייזט, אַז דאָס פּובליקום האָט אין טעאַטער געזוכט די ריינע קאָנ-ווענציאָנעלקייט און אָפן-טעאַטראַלע פאָרם.

די ווייניקע אויסנאַמספאַלן, ווען דאָס טעאַטער האָט אָפּ-געטראָטן פון דעם נאַטירלעכן, פרעזענטאַטיוון אַנטוויקלונגס-וועג, און האָט זיך געניינגט צו רעפרעזענטאַציע און אילוזיע, ווייזן אַמבעסטן, ווי פרעמד און ניט ווּנטלעך אָט די לעצטע זיינען פאַרן טעאַטער. אַזוי זעען מיר טאַקע, אַז ביים ערשטן שריט צו שאַפן אילוזיע דורך געבן אַ מאַלערישן הינטערגרונט אויף דער איטאַליענישער רענעסאַנס-בינע, קומט באַלד די סצענישע ווירקלעכקייט אין קאָנפליקט מיטן לעבעדיקן אַקטיאָר. און דערי-בער דערלאָזט ניט סעבאַסטיאַנאָ סערליאָ, דער אַרכיטעקט און דעקאָראַטאָר פון דעמאָלטיקן טעאַטער, אַז די אַקטיאָרן זאָלן גיין פאַרביי דער אויסגעמאָלטער גאַס, כדי ניט צו שטערן די מאָלערישע פּערספּעקטיווע. די גאַנצע האַנדלונג מוז זיך צוליב דעם אָפּשפּילן בלויז אין פאָדערגרונט. און כדי צו ווייזן מענ-שלעכע באַוועגונג אין הינטערגרונט, לייגט סערליאָ פאָר אויס-צושניידן אויף קאַרטאָן די פיגורן פון זעלנער, רייטער, מוזי-קאַנטן, און זיי אויסשטעלן לויט דער פּערספּעקטיווער פאַרק-לענערונג. אגב, איז די רענעסאַנס-בינע געווען די ערשטע, וואָס האָט זיך אָנגעהויבן אָפּצוטיילן פון פּובליקום. פון יענער צייט שטאַמט אונזער היינטיגע בינע, וואָס איז איינגעשלאָסן אין אַ קוק-קעסטעלע.

לאַנג אָבער האָט דאָס טעאַטער ניט געקאָנט זיך האַלטן אין דער ניט ווּנטלעכער און רעפּרעזענטאַטיווער פאַרצוימונג, און האָט זיך אינגיכן צוריק אַרויסגעריסן אויף דעם פרייען שליאַך פון דער קאָנווענציאָנעלער שעקספּירישער, און שפּעטער מאָליערישער בינע.

אַפילו אין מיטן 19-טן יאָרהונדערט, ווען אויף אַלע אַנ-דערע געביטן פון קונסט האָט זיך שוין געהאַט אַריינגעריסן דער נאַטוראַליזם, האָט אין טעאַטער נאָך געקיניגט דער קאָנ-

ווענציאָנאַליזם אין זיין גאַנצער טעאַטראַלער „אומנאַטירלעכקייט“. ביי דעם איבערשטעלן די דעקאָראַציעס פלעגט מען, אין געוויסע פיעסן, זעען די בינע-אַרבעטער. אויף דער בינע האָט מען געגעבן בלויז דעם רעקוויזיט, וועלכער איז נייטיק געווען פאַר דעם גאַנג פון דער פיעסע. די איבעריקע זאַכן פלעגן אויף אַ דעקאָראַטיוון אופן אויסגעמאָלט ווערן אויף די ווענט. ערשט די „מ ײ נ י נ ג ע ר“ אין דייטשלאַנד, אַנטואַן אין פראַנקרייך, און נאָך זיי ס ט אַ נ י ס ל אַ װ ס ק י אין רוסלאַנד, האָבן אָנגעהויבן צו באַזייטיקן יעדע פאָרם פון טעאַטראַלישער קאָנווענציאָנעלקייט, און האָבן פראָקלאַמירט די לאָזונג פון נאַטירלעכקייט אויף דער בינע: „לעבנס-אמת פאָרגעשטעלט דורך לעבעדיקע מענטשן“.

און דאָ איז פאָרגעקומען דער איבערגאַנג צו דעם דריטן מאָמענט אין דער געשיכטע פון טעאַטער. דער איבערגאַנג צו רעפּרעזענטאַציע, צום נאַטוראַליזם.

וואָס זענען, אין קורצן, געווען די סבות, וואָס האָבן אין דער צווייטער העלפט פון פאַרגאַנגענעם יאָרהונדערט געבוירן דעם נאַטוראַליזם. יענע ריכטונג, וואָס האָט גורם געווען דאָס אָפזאָגן זיך פון דער קינסטלערישער פרייער שאַפונג, פון דעם פאַנטאַסטישן און ראָמאַנטישן שווונג, און געפירט צו אַזאַ קנעכטישן נאָכמאַכן און רעפּראָדוצירן די נאַטור אויף אַלע געביטן פון קונסט.

פון איין זייט די נצחונות פון דער עקספּערימענטאַלער וויסנשאַפט אויף די געביטן פון מענטשלעכן פאָרשן און זוכן: דאָס גרויסע שטרעבן נאָכן ראַציאָנאַלן אמת. דאָס ווילן באַנעמען אַלץ מיטן שכל הישר, וואָס איז געווען אַזוי כאַראַקטעריסטיש פאַרן 19 יאָרהונדערט. פון דער צווייטער זייט די גרויסע סאָציאַלע ענדערונגען, וואָס האָבן געפירט דערצו, אַז דער אַרבעטער — אַן אַנטוישטער פון די רעזולטאַטן, וואָס די רעוואָלוציאָנערע קאַמפן, וועלכע ער האָט געפירט זייט ביי זייט מיט דעם בורזשואַזן מיטלקלאַס, האָבן אים געבראַכט — זאָל צום ערשטן מאָל באַווייזן זיך אויף דער לעבנס-אַרענע ווי אַ באַזונדערע קעמפנדיקע און שאַפנדיקע קראַפט. זיין פאָדערונג אַראָפּצו-

דייסן אַלע פֿאַנטאַסטישע שלייערן, מיט וועלכע מען האָט ביז איצט געפּרוּווט פֿאַרפּוצן און פֿאַרשענערן די סודות פֿון נאַטור און לעבן. זיין גרויסער פֿאַרלאַנג צו זעען אומעטום דעם גרויזאַמען, נאַקעטן אמת — האָבן אָנגעהויבן צו דיקטירן אַ נייעם לעבנס-קוק און אַ נייע באַנעמונג אויף אַלע צווייגן פֿון מענטשלעכן שאַפֿן.

ס'איז נישט געווען מעגלעך, אַז די אַלע גרויסע אַנטדעקונגען אין דער נאַטור-וויסנשאַפֿט, און די שאַרפֿע סאָציאַלע איבערקערענישן זאָלן אַריבערגיין אָן דער געהעריקער השפּעה אויך אויפֿן שאַפֿנדיקן קינסטלער.

דער גלויבן אין דעם כּח און וויכטיקייט פֿון אייגענעם „איך”, אין וועלכן דער נאָך נישט אינגאַנצן פֿאַרגאַנגענער ראָמאַנטיזם האָט אים געהאָט איינגעוויגט, הייבט אָן ביסלעכווייז שוואַכער צו ווערן. די שאַרפֿע, אייזערנע „נאַטורגעזעצן”, וואָס די וויסנשאַפֿט האָט אַזוי אומבארחמנותדיק פֿאָרמולירט, און די סאָציאַלע שיכותן און צוזאַמענשטויסן, וועלכע זענען אפשר צום ערשטן מאָל אַזוי פּאַרעקשנט און אומקאָמפּראָמיסלעך קלאָר געוואָרן, זענען געווען צו בולט און צו פּנים - אל - פּנימדיק, אַז דער קינסטלער זאָל זיי קאָנען אויסמיידן, און זיך נישט וויסנדיק מאַכן וועגן זיי אין זיין שאַפֿן. דער קינסטלער הייבט אָן צו גלויבן, אַז זיין עובדא איז נאָר נאָכצושאַפֿן און נאָכצוקאָפּירן די נאַטור, און אַז זיין חוב איז אַרויסצופֿירן, און מיט אַלע דעטאַלן צו רעפּראָדוצירן דאָס לעבן און שטרעבן פֿון די „דערנידעריקטע און באַליידיקטע” אין זייער גאַנצן גרויזאַמען אמת.

און אַזוי אַרום קומען אויף, סיי אין דער ליטעראַטור, סיי אין דער מאָלעריי, ווי אויף אַלע אַנדערע קונסט - געביטן ווערק, אין וועלכע דער קינסטלער ווייזט אַרויס זיין גאַנצע אונטערגעוואָרפֿנקייט דעם נייעם, איצט פֿעסטגעשטעלטן כּח: דער נאַטור. עס באַווייזט זיך די נאַטוראַליסטישער דראַמע, דער נאַטוראַליסטישער ראָמאַן און דער נאַטוראַליסטישע לאַנדשאַפֿט, ווו דער טראָפּ ווערט געשטעלט אויף דעם כּמעט וויסנשאַפֿטלעכן, רעפּראָדוצירנדיקן אופֿן צו שילדערן דאָס לעבן, די נאַטור און די סביבה.

און דער נאַטוראַליזם ווערט פּראָקלאַמירט ווי די איינציקע הער־שענדיקע ריכטונג אין קינסטלערישן שאַפן.

אַ לאַנגע צייט איז דאָס טעאַטער געשטאַנען אויסגעדרייט מיטן רוקן צו דער גאַנצער באַוועגונג, און נישט געלאָזט אַרויס־טרייבן פון זיינע ווענט די ממשלה פון קאָנווענציאָנאַליזם.

די ערשטע שריט אַרויפצובריינגען נאַטירלעכקייט אויף דער בינע דורך אויסערלעכע אויסשטאַטונגס־מיטלען, זענען ביטער באַקעמפט און קריטיקירט געוואָרן דורך די אַלע, וואָס זענען געשטאַנען בראש פון דער טעאַטער־קונסט אין יענער צייט. אַזוי האָט פראַנצעסקאָ סאַרסיי אָנגעוויזן, אַז ווי גרויס ס'זאָל נישט זיין די קונסט פון אַקטיאָר, ווערט זי ממילא פאַרפאַלן, ווייל די אויפמערקזאַמקייט פון פובליקום ווערט אָפּגעצויגן דורך די אומנוצלעכע דעטאַלן פון דער אויסשטאַטונג. אַלעקסאַנדער דיומאַ האָט געוואָרנט דאָס טעאַטער פאַר דעם גליטשיקן וועג צו געבן אויף דער בינע בלויז אויסערלעכקייטן, וואָס האָבן גאָרנישט צו טון מיט דער קונסט פון טעאַטער. נאָך פריער האָט אויך שלעגל ריכטיק אָנגעוויזן, אַז די, וואָס זוכן אין טעאַטער נאַטירלעכקייט און רעאַליזם, פאָדערנדיק דריי פעסטע דעקאָראַ־ציע־ווענט, וואָלטן שוין זיין לאָגישער, ווען זיי פאָדערן אַוועק־צושטעלן אַ פערטע וואַנט אויף דער זייט פון פובליקום. (אגב זענען די זעלבע אַרגומענטן באַנוצט געוואָרן אויך שפּעטער, ווען מען האָט באַדאַרפט באַקעמפן דעם נאַטוראַליזם, נאָכדעם ווי ער האָט זיך שוין געהאַט איינגעפונדעוועט אויף דער בינע).

לאַנג אָבער האָט דאָס טעאַטער נישט געקאָנט אָנהאַלטן זיין ווידערשטאַנד. ס'איז סוף־כל־סוף נישט מעגלעך געווען צו בלייבן אָן אַ זייט פון דער מאַטעריאַליסטישער השפּעה. דער־פאַר אָבער, ווען דאָס טעאַטער האָט, נאָך אַ פאַרביטערטן קאַמף, זיך אונטערגעגעבן, האָט זיך דער נאַטוראַליזם אַריינגעריסן אַהין מיט אַזאַ שטאַרקער מאַכט, אַז ער האָט אַ תל געמאַכט פון דער ביז איצטיקער נאַיווער טעאַטער־קונסט.

דאָס האָפנונגסלאָזע נאָכלויפן און זוכן מיט אַלע מעגלעכע און אוממעגלעכע מיטלען צו דערגרייכן „נאַטירלעכקייט" אין

רעפּרעזענטאַטיוון טעאַטער, האָט געפירט צו דער אַבסורדער און אומנאָרמאַלער דערשיינונג, אַז די טעאַטער-רעזשיסערן האָבן מיט אַלע כחות געוואָלט פאַרלייקענען, אַז דאָס, וואָס זיי ווייזן אויף דער בינע, איז ט ע אַ ט ע ר. זיי האָבן זיך געגעבן די גרעסטע מי איינצורעדן, אַז דאָס איז ממשותדיק לעבן. ס'איז דערגאַנגען אַזוי ווייט, אַז די לאַגע איז באמת געוואָרן אומדערטרעגלעך: דער נאַטירלעכקייט-אָפּגאָט האָט אַרויסגעשטעלט אַלץ גרעסערע פאָדערונגען. ער האָט דאָס טעאַטער באַגראָבן אונטער גאַנצע בערג מיט דעטאַלן, וואָס ער האָט אַרויפגעשלעפּט אויף דער בינע. שטאָט איין איינציק צימער, האָט מען אָנגעהויבן צו געבן גאַנצע אַפּאַרטאַמענטן, אַ גאַנץ הויז אויף דער בינע. שטאָט די גאָר נויטיקע בינע-מכשירים האָט מען אָנגעהויבן צו געבן ביז צום קלענסטן דעטאַל נאָכקאָפּירטע מעבל-אויסשטאַטונגען. אַנשטאָט סימנים פון ביימער — מאַסיווע, רונדע ביימער מיט צווייגן און בלעטער. אַנשטאָט אַרטיסטן, וואָס „שפּילן" פּויערים, האָט סטאַניסלאַווסקי אין דער „מאַכט פון פינסטערניש" פּרובירט אַרויפפירן אויף דער בינע אמתע פּויערים געבראַנגטע פון דאָרף.

און נישט נאָר בנוגע אויסשטאַטונג איז אָנגעווענדט געוואָרן דער שטרענגסטער נאַטוראַליזם מיט זיין לעבנס-געטרייען רעפּראָדוציר-מעטאָד, נאָך אויך אין דעם גאַנצן אופן פון דערציען און אויסבילדן די אַרטיסטן איז אָנגעווענדט געוואָרן דער זעלבער פּרינציפּ. דער אַקטיאָר האָט וואָס ווייניקער באַדאַרפט באַנוצן זיין פרייע פאַנטאַזיע. ער האָט זיין גאַנצן שאַפונגס-מאַטעריאַל באַדאַרפט זאַמלען דורך באַאָבאַכטן מענטשלעכע כאַראַקטערן, מענטשלעכע אייגנשאַפטן און אויפפירונגען. און שפּעטער האָט ער דאָס אַלץ באַדאַרפט אין זיין ראָל אויף דער בינע איבערגעבן מיט דער גרעסטער פּינקטלעכקייט.

אפילו שפּעטער, ווען דאָס „מאָסקווער קונסט-טעאַטער" למשל, האָט שוין געמאַכט דעם איבערגאַנג צום פּסיכאָלאָגישן שפּילן; ווען נאָך אַ לאַנגן, שווערן פּראָצעס פון אַרבעטן און זוכן איז פעסטגעשטעלט געוואָרן דער סטאַניסלאַווסקישער „איבערלעבונגס-

מעטאָד״, לויט וועלכן די אַקטיאָרישע שאַפונגען האָט זיך געמוזט אונטערוואַרפן דעם אינערליכן, טיפן פּראָצעס פון פילן און איבערלעבן, אפילו דעמאָלט איז דער הויפּט-טאָן און דער הויפּטבאַדינג פון דעם גאַנצן אַקטיאָרישן שפּיל געווען: אמת און נאַטירלעכקייט.

דער דראַנג זיך אָפּצוזאָגן פון אַלץ, וואָס איז טעאַטראַליש, איז דערגאַנגען אַזוי ווייט, אַז דאָס פאַרנויגן זיך צווישן די אַקטן איז אין סטאַניסלאַווסקיס טעאַטער שטרענג פאַרבאָטן געוואָרן, כדי חלילה נישט צו דערמאָנען די צוקוקער, אַז דאָס זענען בלויז אַקטיאָרן, וואָס שפּילן, און נישט קיין אמתע, רעאַלע העלדן. און בשעתן שפּילן האָבן די אַרטיסטן זיך באַמיט מיט אַלע כּחות אויסצומיידן זיך ווענדיק צו מאַכן, אַז אויף יענער זייט ראַמפּע זיצט אַ פּובליקום. און פּונקט ווי די רעזשיסערן האָבן אויך די אַרטיסטן מיט אַלע מעגלעכקייטן זיך באַמיט אָפּצולייקענען זייער אייגענע קונסט. אַן אַקטיאָר האָט זיך אָנגעהויבן צו שעמען דערמיט, וואָס ער איז אַן אַקטיאָר, אַ שפּילער, אַן אָנשטעל-מאַכער. דער נאָמען אַקטיאָר איז געוואָרן אַ שאַנדוואָרט. אַ דערשיינונג, וואָס וואָלט זיכער נישט מעגלעך געווען אויף קיין אַנדער קונסט-געביט. מען קאָן זיך דאָך נישט פאָרשטעלן קיין מאַלער, וואָס זאָל זיך שעמען דערמיט, וואָס ער איז אַ מאַלער.

עס איז בכן געווען אַ גאַנץ נאַטירלעכע דערשיינונג, וואָס אויפן חשבון פון דער דעגענערירטער, אָפּשטאַרבנדיקער פרייער טעאַטער-קונסט, האָט זיך צעבליט און צעוואַקסן די קונסט פון דראַמאַטיקער, פון פּיעסע-שרייבער. ווייל אַזוי לאַנג ווי דער אַקטיאָר האָט נאָך אָפּגעהיט און שטאָלצירט מיט זיין קונסט אַלס פרייער, שאַפנדיקער קינסטלער; אַזוי לאַנג ווי דער אַקטיאָר האָט נישט געוואָלט מאַכן קיין סוד דערפון, אַז ער שפּילט בלויז אַ קעניג אָדער אַ העלד, איז עס נאָך אַלץ געווען דאָס טעאַטער פון אַקטיאָרישן שפּיל. קוים אָבער האָט דער אַקטיאָר אָנגעהויבן זיך אַליין אָפּצולייקענען; קוים האָט ער זיך און אַנדערע אָנגעהויבן איינצורעדן, אַז זיין אויפגאַבע איז זיך „אַריינ-

צולעבן" אין די פאַרשידענע העלדן, זיך פאַרקערפּערן אין זיי, און זוכן זיי אַרויסצוברענגען אויף דער בינע וואָס נאַטירלעכער און לעבעדיקער, לויט דעם, ווי דער פּיעסע־שרייבער האָט זיי פאַרטראַכט; קוים האָט ער מסכים געווען צו דער געשאַפענער השערה, אַז דער אַקטיאָר איז נישט מער ווי אַן אויסטייטשער פון דעם דראַמאַטיקערס געשאַפענע געשטאַלטן — האָט ער זיך שוין ממילא געמוזט אָפּרוקן אופן צווייטן פּלאַן, און דעם אויבנאָן איבערלאָזן דעם פּיעסע־שרייבער.

אַזוי אַרום הייבט זיך אָן, צוזאמען מיטן נצחון פון נאַטוראַליזם אויף דער בינע, צו שאַפן דאָס ליטעראַרישע טעאַטער. אַ טעאַטער, וואָס האָט נאָר דעם איינציקן ציל, אַרויסצופירן אויף די ברעטער און באַקאַנט צו מאַכן דעם צוהערער מיט אַ ליטעראַריש ווערק, און עס איגנאָרירט גאַנץ אָפט די עלעמענטאַרסטע באַדינגונגען פון דער סצענישער קונסט. די „פרייע בינע"־באַוועגונג אין בערלין, און אַנטואַנס „פריי טעאַטער" אין פּאַריז, וואָס האָבן ביי זייער אַנטשטייונג געזאָלט מיינען בלויז דאָס דערנענטערן זיך פון דער ליטעראַטור צום טעאַטער, האָבן זיך אין דער אמתן אַרויסגעוויזן צו זיין גאָר עפּעס אַנדערש: דאָס אַריינרייסן זיך פון דעם ליטעראַט אין טעאַטער, און זיין פאַרוואַנדלען די בינע אין אַן אַרענע, אויף וועלכער ס'זענען אָנגעפירט געוואָרן די ליטעראַרישע מלחמות און דיסקוסיעס איבער די פאַרשיידענע געזעלשאַפטלעכע און אינדיווידועלע פראַגן, וואָס זענען דעמאָלט צייטיק געווען.

דאָס ליטעראַרישע טעאַטער האָט, פאַר זיך אַליין גענומען, זיכער געהאַט גרויסע פאַרדינסטן. עס האָט באַקאַנט געמאַכט זיין אוידיטאָריע מיט ליטעראַרישע ווערק, וועלכע וואָלטן אין בוך־פאָרם זיכער נישט געהאַט אַזאַ גרויסע און ברייטע צאָל לייענער. דער ליטעראַט האָט אָבער זיין ממשלה פאַרשפּרייט אויף אַזאַ אופן, אַז ער האָט אויסגעלאָשן יעדן פונק פון זעלבסטשטענדיקייט ביים טעאַטער, ווען אינערלעכע טבע איז צו ווייזן דראַמאַטישע האַנדלונג, אויסגעדריקט אין דער איינגנאַרטיקער טעאַטער־פאָרם.

און מיר זעען טאַקע, אַז אַזוי שנעל ווי דאָס טעאַטער איז פון זיין פריי און זאָרגלאָזיק לעבן ווי אַ זעלבסטשטענדיקע קונסט אַריבער צו דער מדרגה פון אַ רעפּרעזענטירער און אויס-טייטשער פון עמעצן אַנדערש לעבן — האָט עס געמוזט אָנקו-מען צו די פאַרשידענע טעאָריעס און לאָזונגען בנוגע זיינע צילן און אויפגאַבן. טעאַטער דאַרף זיין אַ שפּיגל אָפּצושפּיגלען דאָס אמתע לעבן — האָבן די טעאָרעטיקער און פאַרטיידיקער פון נאַטוראַליסטישן טעאַטער געטענהט. אַנדערע ווידער האָבן געזוכט דעם תּכלית פון דעם טעאַטער אין דעם, אַז עס דאַרף זיין אַ שול, אַ וועגווייזער פון לעבן. דאָס פּרעזענטאַטיווע טע-אַטער האָט נישט באַדאַרפט זוכן קיין שום אויסטייטש פאַר זיין באַרעכטיקונג. זיין שורש איז געלעגן אין דעם טיפן טעאַטראַלן דראַנג, וואָס — ווי יעווריעינאָוו האָט עס שפּעטער אַזוי טאַלאַנט-פול דערקלערט אין זיין טעאָריע וועגן דער „טעאַטראַליזירונג פון לעבן" — איז איינגעבוירן אין אונז פּונקט ווי דער דראַנג פון הונגער און ליבע. זיין גרויסער אויפגאַבע איז געלעגן אין זיין כאַראַקטער פון אַמוזירן און פאַרשאַפן פרייד.

אַזוי לאַנג ווי ס'ווערט אָפּגעהיט דער טעאַטראַלער, קאָנ-ווענציאָנעלער כאַראַקטער פון דער פאָרשטעלונג, ד. ה. די אַר-טיסטן געדענקען תמיד, אַז זיי שטעלן פאָר, און די צוקוקער, אַז זיי זענען באָאָבאַכטער און געניסער פון אַ געשפּילטער פאָר-שטעלונג, איז נישטאָ קיין נויטיקייט צו פאַרענטפערן די פאַר-שידענע אומוואַרשיינלעכקייטן. ס'איז אויך נישט נויטיק צו באַ-האַלטן דעם קאָנטראַסט פון דעם פּערזענלעכן לעבן פון די צו-קוקער און דעם לעבן, וואָס ווערט געוויזן אויף דער בינע: ביי-דע צדדים ווייסן קלאָר, אַז דאָס איז אַ טעאַטער-שפּיל, וואָס האָט דעם צוועק דורך טעאַטראַלע מיטלען, רמיט דער הילף פון שעפערישער פאַנטאַזיע פאָרצושטעלן בילדע און געשטאַלטן אין סצענישער פאָרם. קוים אָבער האָט דאָס רעפּרעזענטאַטיווע טע-אַטער געוואָלט איינרעדן, אַז אויף דער בינע קומט פאָר אַ שטיק אמתדיק לעבן, האָט מען גלייך געמוזט אָנקומען צו דעם קאָפּ-ברעכנדיקן פּלפּול: ווי אַזוי זאָל מען אָנהאַלטן די אילוזיע און

די אָפּנאַרעריי ביי אַ פּובליקום, וואָס ווערט אַלץ ניכטערער און אומצוטרויליכער, און האַלט אַלץ אין איין פרעגן: און וואָס איז דאָרט, אויף יענער זייט קוליסן?

די דאָזיקע פראַגע פון פּובליקום ווייזט אויס צו פאַרנעמען נישט קיין קליינעם טייל אין דער שקלאַ וטוריאַ פון די פאַרשידענע טעאַטער-לערעס.

צוליב דעם אייגנאַרטיקן, דינאַמישן כאַראַקטער פון דער טעאַטער-קונסט, וועלכע ווייזט זיך אַלע מאָל פאַר דעם גענים, און מוז דורך אים אויפגענומען ווערן אין פּראָצעס פון שאַפן — להיפך צו דער סטאַטישער קונסט פון מאָלעריי אָדער סקולפּטור, וועלכע ווערט געזען שוין דעמאָלט, ווען דער קינסטלער האָט שוין פאַרענדיקט דעם פּראָצעס פון שאַפן — ווערט אין דער טעאַטער-פאָרשטעלונג אומפאַרמיידלעך אריינגעבראַכט דער סאָציאַלער מאָמענט. כדי ס'זאָל מעגלעך זיין אַ טעאַטראַלע שאַפונג, מוז זיין אַ פּובליקום, וואָס זאָל אויפנעמען דעם רעזולטאַט פון דעם שאַפונגס-פּראָצעס, וועלכער פאַלט דאָ צוזאַמען מיטן פּראָצעס גופא. אין דער צייט, ווען אַ בילד אָדער אַ סטאַטוע קאָן געזען ווערן לאַנג שוין נאָכדעם, ווי דער קינסטלער האָט דאָס בילד אָדער די סטאַטוע פאַרענדיקט, קאָן די טעאַטער-קונסט געזען און אויפגענומען ווערן נאָר אין דער צייט צווישן פורהאַנג-אויפהייב און פורהאַנג-אַראָפּפאַל, ווען די אַרטיסטן דערלאַנגען זייער קונסט פון דער בינע אַראָפּ. דער צוקוקער מוז נאָכפאָלגן דעם גאַנצן גאַנג פון דעם דינאַמישן, באַוועגליכן איבערבייט פון פּאָזעס, שטעלונגען און גרופּירונגען פון די אַקטיאָרישע קערפּערס; דעם גאַנצן גאַנג פון זייערע זיך בייטנדיקע, וויברירנדיקע שטימען און קלאַנגען; די גאַנצע ריי זיך אָפּבייטנדיקע, קיינמאָל נישט פאַרגליווערט ווערנדיקע גרימאַסן פון זייער מימישן פּנים-שפּיל. און דער גאַנצער פּראָצעס פון שאַפן מוז זיך איבערחזרן יעדעס מאָל, ווען די פאָרשטעלונג דאַרף געזען ווערן דורכן פּובליקום.

מען קאָן זאָגן, אַז דאָס פּובליקום איז נאָכן אַרטיסט דער

וויכטיקסטער עלעמענט אין טעאַטער. דער, וואָס מאַכט מעגלעך די שאַפונג פון דער טעאַטער-קונסט.

און ווי מיר וועלן זעען, באַרוט טאַקע אַ גרויסער טייל אין דעם חלוק צווישן די לעצטנס געשאַפענע פאַרשידענע טעאַטער-טעאָריעס אויף דעם: וואָס פאַר אַ ראָל שפּילט דאָס פּובּליקום אין טעאַטער. צי איז עס אַ מיטשאַפער און מיטווירקער, צי בלויז אַ באַוואונדערער און געניסער. ביידע אין דער זעלבער צייט קאָן עס נישט זיין. אַלס בלויזער באַאָבאַכטער און באַטראַכטער פון אַ קונסט-ווערק, קאָן דער צוקוקער אין אַ פרייער מאָס געניסן און אויפנעמען דאָס געזעענע, ער קאָן פריי לאָזן שפּילן זיין פאַנטאַזיע. קוים אָבער ווערט ער אַריינגעצויגן אין דעם געזעענעם און ווערט אַ טייל פון דעם, וואָס ס'קומט פאָר, הערט ער שוין אויף צו זיין אַ פרייער באַאָבאַכטער. דאָס געזעענע ווערט אַ שטיק פון זיין אייגענעם „איך". און ער קאָן שוין מער נישט בלויז געניסן דאָס גרויסע עסטעטישע פאַרגעניגן, וואָס ער האָט פון באַטראַכטן אַ קונסט-ווערק.

דאָס קאָנווענציאָנעלע טעאַטער, זאָגנדיק אָפנהאַרציק, אַז עס איז טעאַטער, האָט נישט באַדאַרפט און נישט געזוכט צו פאַרלייקענען, אַז דאָס פּובּליקום איז נישט מער ווי צוקוקער, געניסער. קוים אָבער האָט דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער געזאָגט דעם אלף און אָפּגעלייקנט, אַז אויף דער בינע קומט פאָר אַ טעאַטער-שפּיל, האָט עס דאָך שוין געמוזט זאָגן דעם בית און אָפּלייקענען אויך דעם פאַקט פון פּובּליקום אַלס פשוטן באַאָבאַכטער. אויב אויף דער בינע גייען אַרום אמתע מענטשן און לעבן איבער אַ שטיק אמתדיק לעבן, האָט מען דאָך געמוזט געפינען אַ פאַרענטפערונג פאַר דעם אומנאַטירלעכן געשעעניש: ווי אַזוי קומט עס, דאָס פּובּליקום זאָל פּונקט צופעליק, על פּי נס, בייוווינען אָט דאָס שטיק אמתע לעבן? מען האָט, פּונקט ווי פריער פאַר דער בינע, איצט געמוזט אויסזוכן אַ באַרעכטיקונג און באַדייטונג פאַר דעם צוקוקער. דאָס האָט, ווי מיר וועלן שפּעטער זעען, ביים צוזאַמענפאַל פון נאַטוראַליזם און דעם אַריינדרינגען פון די סימבּאָלישע אידעען אין טעאַטער, געפירט

צו דעם נייעם מעטאָד, אַז טעאַטער דאַרף זיין אַ מקום קדוש, וווהין מיר קומען בעטן און אויסגיסן אונזערע תפילות בצבור, פאַרלירנדיק זיך אין דער הונדערט- אָדער טווינט-קעפּיקער מאַסע, אין דעם טונקעלן, אויסגעלאָשענעם טעאַטער-זאַל.

אין דער אמתן אָבער זענען די אַלע טעאָריעס בלויז געווען מיטלען-זוכעריי, ווי אַזוי צו שאַפן די מעגלעכקייט אָנצוהאַלטן די קינסטלערישע עסטעטישע איינציקייט צווישן זאַל און בינע.

אין פּרימיטיוון אָדער גריכישן טעאַטער, צי אין די קירכלעכע מיסטעריען האָט מען נישט געדאַרפט זוכן קיין קינסטלעכע מיטלען פאַר דער בריק, וואָס זאָל פאַראייניקן דעם אַרטיסט און צוקוקער. אין דער רעליגיעזער עבודה זענען זיי ביידע אַרומגעכאַפּט געוואָרן דורך דער זעלבער התלהבות. דער רעליגיעזער עקסטאַז האָט זיי ביידן צונויפגעגאָסן. דאָס געשפּילטע איז געווען אַ גלייכער טייל פון זייער ביידנס לעבן. ס'איז נישט געווען קיין מחיצה צווישן אַרטיסט און פּובליקום. אין געוויסע מאָמענטן פון רעליגיעזער עקזאַלטאַציע פלעגט זיך דאָס פּובליקום אַ לאָז טאָן, און זיך אויסמישן מיט די אַקטיאָרן. אָדער די אַקטיאָרן פלעגן זיך, ווי אין די מיסטעריע-שפּילן, אַריינרייסן צווישן די רייען פון פּובליקום, און דאָרט ווייטער שפּילן. שפּעטער, ווען דאָס טעאַטער איז איבערגעגאַנגען צו דעם ריין פּרעזענטאַטיוון צושטאַנד, איבעררייסנדיק מיט דער רעליגיע, און האָבנדיק דעם צוועק צו אַמוזירן און פאַרווײַלן, האָט מען אויך נישט באַדאַרפט זוכן קיין קינסטלעכע פאַרענטפערונג פאַר דעם קאָנטראַסט צווישן שפּילער און צוקוקער. עס איז נישט בויטיק געווען, ווייל ס'איז געווען אַן אָפענע קאָנווענציאָנעלע אָפּגערעדטקייט צווישן די ביידע, אַז דאָס געזעענע איז נאָר אַ שפּיל.

דער קאָנטראַסט און איבעררייס צווישן זאַל און בינע ווייזט זיך ערשט אַרויס מיט זיין גאַנצער שאַרפקייט אין דעם רעפּרעזענטאַטיוון, נאַטוראַליסטישן טעאַטער. די ראַמפּע, וואָס איז לכתחילה געמיינט געוואָרן צו שאַפן דעם „אָפּגרונט", די דיסטאַנץ ווו די אילוזיע זאָל אָנהייבן צו שפּילן, זיך פונאַנ-

דערוויקלען, און זיך אַריבערוואַרפן איבערן אויסגעלאָשענעם זאַל, זי ווערט אַ מחיצה צווישן אַרטיסט און פּובליקום, זי ווערט די פאַרפלאָנטערסטע און פאַרשאָלטנסטע פראַגע ביי דעם מאָדערנעם רעזשיסער. ער דערפילט, אַז אָנשטאָט צו העלפן שטערט זי גאָר צו שאַפן אָט יענע געזוכטע פאַרייניקונג צווישן דעם צוקוקער און דעם וועלטל, וואָס ער זעט.

דער נאַטוראַליסטישער רעזשיסער האָט תּחילת געפּרוווט פאַרמאַסקירן די ראַמפּע, אפשר וועט דאָס פּובליקום זי נישט באַמערקן. ער האָט אָנגעהויבן צו שטעלן פאַרשידענע מעבלשטיק אויף דער זייט פון דער ראַמפּע, וועלנדיק זי פאַרבייטן אין אַ „פערטער וואַנט". ער האָט אויסגעזעצט די אַקטיאָרן אויף דער ראַמפּע מיט די רוקנס צום פּובליקום. אָבער דער רעזולטאַט איז געווען פּונקט אַ פאַרקערטער: אָנשטאָט זיך צו דערנענטערן, איז די בינע וואָס אַמאָל מער דערווייטערט און אָפּגעטיילט געוואָרן פון צוקוקער. דורך דעם פאַרלאַנג צוצוגעבן דער בינע דעם איינדרוק פון נאַטירלעכקייט, איז דאָס פּובליקום אַזוי שטאַרק איגנאָרירט געוואָרן, אַז פאַר דעם נאַטוראַליסטישן רעזשיסער וואָלט שוין באַלד קיין חילוק נישט געווען, צי דאָס פּובליקום זיצט יאָ ביי אַ פאָרשטעלונג אָדער נישט. און דאָס איז דאָך פּונקט דער היפּך פון דעם סאָציאַלן כאַראַקטער פון דער טעאַטער-קונסט.

ס'איז דעריבער גאָר קיין חידוש נישט, וואָס נאָכדעם ווי דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער האָט אַ שטיק צייט מאַכטלאָזיק זיך אַרומגעוואָרפן אין דער פאַרפלאָנטערטער נעץ, וואָס עס האָט אַליין פאַר זיך אויסגעפלאָכטן, זענען אַ גרופּע אומצופרידענע טעאַטער-טעאָרעטיקער מיט יורי אייכנוואַלד בראָש אַרויסגעקומען אין דער רוסישער טעאַטער-ליטעראַטור מיט זייערע אַטאַקעס און קלאָג-לידער וועגן דער „פאַרדייקענונג פון טעאַטער" און דעם „סוף פון טעאַטער".

זייערע אָנפאַלן זענען דערגאַנגען אַזוי ווייט, אַז זיי האָבן אָפן דערקלערט, אַז טעאַטער איז נישט קיין זעלבסטשטענדיקע קונסט, און אַז דער אַקטיאָר איז נישט קיין שאַפנדיקער זעלבסט-

שטענדיקער קינסטלער. די בינע איז נישט מער ווי אַן אילוסט־ראַציע צו דעם פּיעסע־שרייבערס טעקסט, אין וועלכער דער אינטעלעקטועל אַנטוויקלטער לעזער נויטיקט זיך גאָרנישט. ער קאָן זיך פאַרשאַפן אַ פּיל ברייטערע פאַנטאַזיע וועגן דער פּיעסע, לעזנדיק זי פאַר זיך אַליין, זיצנדיק ביי זיך אין דער היים... דאָס זעלבע איז אויך מיטן אַקטיאָר — ער האָט נישט קיין אייגענעם פרייען שאַפונגס־ווילן. ער מוז נאָר נאָכזאָגן און זיין צוגעבונדן צום מחברס געשריבענע ווערטער.

אויף אַזוי ווייט זענען אייכנוואַלדס אָנפאַלן געווען באַרעכטיקט, ווייל דער אַקטיאָר פון נאַטוראַליסטישן טעאַטער האָט זיך באמת צופרידן געשטעלט מיט דער בלויזער ראָל פון אַן אויסטייטשער, און האָט ווייניק געוויכט געלייגט אויף זיינע אייגענע שעפערישע כחות. ער האָט אַליין געזוכט צו אינטערדריקן זיין קונסט. ער האָט פאַרנאַכלעסיקט די טבע און די פּסיכאָפיזישע אייגנטימלעכקייטן פון די מאַטעריאַלן, אין וועלכע ער שאַפט — זיין אייגענעם קערפּער און זיין אייגענער נשמה. ער האָט זיך נאָר געזוכט צו באַהאַלטן הינטער עמעצן אַנדערשס פּלייצעס. ער האָט נישט געוואַגט ארויסצוקומען פּרעזענטירן זיין קונסט און זוכן אָנערקענונג נאָר פאַר דעם, וואָס ער איז אַליין: אַ שאַפער פון געשטאַלטן און פּערזאָנען, אַ מחיה מתים פון טויטע, אויס ווערטער אויסגעקנאָטענע גולמס, אַ פרייד־געבער און באַלעבער פון דורך זיך און פון זיך געשאַפענע מאַסקעס און פיגורן. ער האָט פאַרנאַכלעסיקט זיין גרויסע ראָל פון שאַפער פון דער דראַמאַטישער קונסט, פון דעם, אין וועמענס נשמה עס ווערן געבוירן און שטראַלן־אויס יענע גרויסע איבערלעבונגען פון פרייד און גליק, פון צער און פּיין, פון יענעם דערהויבענעם שפּיל, וואָס איז תמיד געווען דער כשוף און די צוציונג פון טעאַטער.

דער גרויסער פעלער פון נאַטוראַליסטישן טעאַטער איז געווען, וואָס עס האָט דעם אַקטיאָר געוואָלט צווינגען זיך אָפּצוזאָגן פון זיין אייגענער פּערזענלעכקייט, און אים מאַכן גלויבן, אַז ער איז טאַקע באמת דער העלד, דער קעניג, אָדער ליידנ־

דיקער און דער פיעסע, און נישט, אַז ער ש פּ י ל ט עס בלויז. דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער האָט נישט פאַרשטאַנען די פרייד פון אמתן אַקטיאָר, וואָס „וואָלט קיינמאָל נישט אָנגענומען קיין קעניגלעכע קרוין דערפאַר, וואָס מען זאָל אים פאַרווערן צו שפּילן קעניגן; קיין עשירות ווי אַ פאַרגעלטונג פאַר קעניגלעכע טראַנטעס; און די פאַרליבטקייט אין זיך פון אַלע פרויען פאַרן גליק צו ש פּ י ל ן דעם אומגליקלעכן ראָמעאָ".

אַזוי אַרום איז אויסגעקומען, אַז נאָכדעם, ווי דער נאַטוראַליסטישער רעפּרעזענטאַציאָנעלער מעטאָד איז דורך די רעזשיסערן פון סוף 19-טן יאָרהונדערט בראש מיט סטאַניסלאַווסקין דערפירט געוואָרן ביז צו דער העכסטער מדרגה; ווען ס'זענען שוין אויסגענוצט געוואָרן אַלע מיטלען, וואָס די מאָדערנע טעאַטער-טעכניק האָט פאַרמאָגט, כדי אַרויסצורופן אַן אילוזיע פון דערווירקלעכקייט אויף דער בינע, האָט דער נאַטוראַליזם סוף כל סוף געמוזט קומען צו אַ צוזאַמענברוך. מען האָט געמוזט איינזען די גאַנצע אומזיניקייט פון וועלן געבן אַ ק י נ ס ט ל ע ר י ש ע פאָרשטעלונג דורך דעם, וואָס מען וועט אַרויפברענגען אויף דער בינע וואָס מער אומ-ק י נ ס ט ל ע ר י ש, ממשותדיק לעבן, און דורך דעם פאַרוואַנדלען די בינע אין אַ לעבעדיקע אויסשטעלונג, אין אַ מוזיי. מען האָט נישט געקאָנט זיך נישט איבערצייגן, אַז מיט אַזעלכע אויסערלעכקייטן וועט מען אויף קיין פאַל נישט קאָנען דערוועקן יענעם נייגעריקן ציטער, אָט דאָס געפיל פון אַנדערשקייט, וועלכע עס באַמיט זיך צו דערוועקן די קונסט פון טעאַטער. ס'איז אויך קלאָר געוואָרן די גאַנצע אומגעלומפּערטקייט, וואָס קומט אַרויס פון וועלן זיך אָפּלייקענען און זיך אָפּזונדערן פון פובליקום.

און די גאַנצע מחנה ייִנגערע רעזשיסערן אין אַ סך אייראָפּעישע לענדער האָבן זיך מיטן גרעסטן אייפער און קאַמפּסלוסטיקייט אַריינגעוואָרפן אין דער אַרבעט פון, קודם כל אַטאַקירן און צעשטערן די פעסטע ווענט פון עקזיסטירנדיקן טעאַטער, און אין דער זעלבער צייט אַנטפּלעקן נייע וועגן און

מיטלען, ווי אַזוי צו באַפרייען דאָס טעאַטער און עס אַרויספירן אויף דעם נצחונדיקן וועג פון זיין אַמאָליקער גדולה.

גאָרדאָן קרעג אין ענגלאַנד און וואַלערי בריוסאָוו אין רוסלאַנד זענען געווען די ערשטע אויפצוהויבן דעם קאַמף קעגן דעם נאַטוראַליסטישן טעאַטער. און צו זיי זענען צוגעשטאַנען אַ גאַנצע מחנה נאָכפאָלגער און מיטקעמפער, ווי געאָרג פוקס און מאַקס ריינהאַרדט אין דייטשלאַנד, ווס. מייערכאָלד און נ. יעווריינאָוו אין רוסלאַנד.

וואַלערי בריוסאָוו האָט אָנגעוויזן, אַז וויפל דאָס טעאַטער זאָל זיך נישט אָנשטרענגען צו מאַכן דעם איינדרוק פון נאַטירלעכקייט, בלייבט עס לויט זיין תוך, לויט זיין וועזן אַלץ אומנאַטירלעך. און ס'באַדאַרף אויך גאָר אַנדערש נישט זיין. טעאַטער מוז תמיד בלייבן קאָנווענציאָנעל. ווי שטאַרק דער רעזשיסער זאָל זיך נישט קלוגן צו געבן נאַטירלעכקייט אויף דער בינע, ער זאָל למשל אַוועקשטעלן אמתע לעבעדיקע ביימער מיט אמתע צווייגן און בלעטער, ערשט אַריבערגעבראַכטע פון וואַלד אַרויס, ער זאָל אַריבערטראַנספערירן אויף דער בינע אַרויף אַן אמתן שלאָס מיט די אמתע מעבל, טעפיכער און זיילן — וועט דאָס פאַרן פובליקום אַלץ בלייבן נישט מער, ווי אַ קאָנווענציאָנעלער עקוויוואַלענט פון אַ וואַלד אָדער שלאָס. עס וועט אַלץ דאַרפן אָנקומען צו דער אייגענער פאַנטאַזיע, כדי צו קריגן דאָס סצענישע בילד פון אַ שלאָס אָדער אַ וואַלד. ווייל קיינעם וועט דאָך נישט איינפאַלן צו טראַכטן, אַז עמעצער גלייבט אינדעראמתן, אַז הינטערן אַראָפגעלאָזטן פאָרהאַנג איז טאַקע בפועל ממש אויסגעוואַקסן אַ וואַלד אָדער אַ שלאָס. אויב אַזוי, איז מיט וואָס-זשע איז געווען ערגער דער קאָנווענציאָנעלער אופן אין שעקספירישן טעאַטער, ווען דאָס פובליקום האָט זיך געמוזט פאָרשטעלן אַ וואַלד אָדער אַ שלאָס, ווען מען האָט אַרויסגעהאָנגען אַ ברעטל מיט אַן אויפשריפט, אַז די האַנדלונג קומט פאָר אין אַ שלאָס אָדער אין אַ וואַלד?

אָדער „אין אַנטיקן טעאַטער פלעגט דער אַקטיאָר, וועלכער האָט פאָרגעשטעלט אַ מענטשן, וואָס קומט אָן פון דער פרעמד

אַרייַנקומען פון לינקס. אויף דער היינטיקער בינע לאָזט מען דעם אַקטיאָר אַריין אין אַ קליינעם פּאָדערצימער, ווו ער נעמט פאַרן פּובליקום אין די אויגן אַראָפּ דעם מאַנטל און שטעלט אַוועק דעם שירעם, ווי אַ צייכן, אַז ער איז געקומען פון גאַס. אָבער ווער פון פּובליקום וועט דען פאַרגעסן, אַז ער איז געקומען פון הינטער די קוליסן? מיט וואָס איז די קאָנ-ווענציאָנעלקייט פון אַראָפּנעמען דעם מאַנטל, וועלכן מען האָט זיך אָנגעטון אין גאַרדעראָב אַ מינוט פאַרן אַרויסגיין אויף דער בינע, מיט וואָס איז דאָס איידעלער אָדער פיינער פון דער קאָנווענציאָנעלקייט, אַז דער, וואָס טרעט אויף פון לינקס, קומט פון דער פּרעמד?"

גאָרדאָן קרעג האָט זיך גאַנץ ריכטיק געחידושט, ווי אַזוי קאָן מען בכלל דערוואַרטן נאַטירלעכקייט אין אַ פאָרשטעלונג, פאַר וועלכער מען האָט געמוזט קויפן אַ בילעט, צו זעען זי. איז דען דער גאַנצער ענין פון מוזן צוויי און אַ האַלבע שעה זיצן אויף אַ נומערירט בענקל, אַרומגערינגלט פון פרעמדע מענטשן פון אַלע זייטן, איז דען דאָס אַלץ נאַטירלעך?

אָבער הויפּטזעכלעך האָט גאָרדאָן קרעג אַטאַקירט דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער פאַר זיין דעטאַליזירטן רעפּראָדוצירן זאַכן אויף דער בינע ביז צו פאָטאָגראַפישער פּינקטלעכקייט, אַלץ, כדי צו וועלן זיין נאַטירלעך. ער ווייזט, ווי אומזיניק עס איז צו וועלן אויף דער בינע אויסשעפּן אַלץ, און נישט איבערלאָזן קיין זאַך פאַר דעם צוקוקערס פאַנטאַזיע: „מיר גייען מאַכן אַ געפערלעכע און זייער שווערע עקספּעדיציע אין דעם אומבאַוווסטן, כדי צוריקצוברענגען אַ פּאָר ממשותדיקע אָנדייטונגען אויף דעם באַוווסטן. מיר טאָרן נישט צוריקברענ-גען די אידעע אַליין, נאָר אַ סימן פון איר, ווייל צוריקקומענ-דיק פון דעם אומבאַוווסטן מיט דער אידעע ממש, וואָלטן מיר אַלעמען זיכער געמאַכט גלייבן, אַז מיר זענען משוגע. אין דער צייט, ווען דאָס צוריקברענגען בלויז אַ רמז אויף דער אידעע, איז אַ פולשטענדיק צופרידנשטעלנדיקער באַווייז פון אונזער קלאָרקייט".

אויך יעווערעינאָוו האָט נאָך דער אויפפירונג פון טשעכאָווס „דריי שוועסטער" געחוזקט, אַז אייגנטלעך האָט סטאַניסלאַווסקי נאָך נישט דערפירט דעם נאַטוראַליזם ביז צום העכסטן פונקט. ער האָט געקאָנט גיין נאָך אַ טריט ווייטער. אויסנוצן טאַקע אַ לעבעדיקע נאַטירלעכע פּאַסירונג: ערגעץ אין אַ אמתדיק שטיבל, הינטער דער שטאָט, וווינען אויבן די דריי שוועסטער צוזאַמען מיטן ברודער און דער ניאַניע, אונטן וווינט דער דאָקטאָר. ביים טויער איז די קאַסע, ווו מען קויפט בילעטן. די צוקוקער קומען צו גיין מיטן כלומרשטן אויסרייד, אַז זיי זענען געקומען דינגען אַ וווינונג. דער אינטעליגענטער הויפּ-היטער, וואָס באַגלייט אייך, גיט אייך פאַרשידענע דערקלע-רונגען לויטן מחברס באַמערקונגען, שטילערהייד אין „טשעכאָ-ווישע טענער". אָבער כדי אונטערצוהערן זיך און בייצוווינען אַלע סצענעס, וואָלט דאָס פובליקום זיך געמוזט מטריח זיין אין שטיבל אַריין סיי אינדערפרי, סיי נאָכמיטאָג, און כדי צו זען די סצענע פון דער שרפה — אויך אינמיטן דער נאַכט. די לעצטע גאָרטן-סצענע קאָן זיך טאַקע אָפּשפּילן אין אַן אמתן גאָרטן און דאָס פובליקום קאָן זיך אונטערקוקן צו די אַלע סצענעס, מאַכנדיק דעם אָנשטעל, אַז מען איז פונקט צופעליק פאַרבייגעגאַנגען...

צופיל איבערגעטריבן איז אָט די סאַטירע נישט געווען ווייל לויט דער לאַגע, אין וועלכער די באַזוכער פון נאַטוראַ-ליסטישן טעאַטער האָבן זיך געפונען, פלעגט עס תמיד מאַכן דעם איינדרוק, אַז זיי האָבן שטילערהייד אונטערגעקויפט דעם טעאַטער-דירעקטאָר, ער זאָל זיי געבן אַ געלעגנהייט זיך אַריינ-צוגנבענען אין זאַל און אונטערהערן זיך צו דעם, וואָס שפּילט זיך אויף אַן אמת אָפּ אין אַ פרעמד הויז.

אויך מייערכאָלד האָט געזעען דעם גרויסן פעלער פון דעם נאַטוראַליסטישן מעטאָד אין דעם, וואָס פון איין זייט זוכט ער זיך וואָס מער אָפּצופרעמדן פון פובליקום און פון דער צווייטער זייט טויט ער אָפּ די פאַנטאַזיע פון צוקוקער דאַדורך, וואָס ער זאָגט אַלץ אַרויס. די נאַטוראַליסטישע אויפ-

פירונג איז צו דעטאַליזירט, זי דערשטיקט דאָס גייסטיקע, אינערלעכע לעבן פון זאַכן אויף דער בינע: זי איז אַזוי דערדריקנדיק אמתדיק, אַז עס בלייבט נישט קיין פּלאַץ פאַרן צוקוקער צו דערגאַנצן דאָס געזעענע און נאָך פארשענערן עס מיט זיינע וויזיעס.

אויב דער ציל פון טעאַטער איז צו געפינען אַ וועג פאַר דער איינקייט צווישן בינע און פּובליקום, כדי זיי זאָלן זיך קאָנען צוזאַמענקומען אין דעם העכסטן אויסדרוק פון דעם דראַמאַטישן געשעען, פאַרוואָס זשע נישט אויסנוצן דעם גאַנצן אוצר פון פאַנטאַזיע, פון איינבילדונג, וואָס דער צושויער ברענגט מיט זיך אין טעאַטער אריין? פארוואָס אים נישט מאַכן פארן מיטווירקנדיקן שותף צו דער טעאַטראַלער שאַפונג?

מייערכאָלד האָט אלזאָ דעם צענטער פון אויפמערקזאַמקייט אריבערגעוואָרפן פון דער בינע צום פּובליקום. פון אים דאַרף מען שעפן באַגייסטערונג. דאָס פּובליקום מוז אויף אַ ס ו ב י ע ק ט י ו ו ן אופן אויפנעמען די פאָרשטעלונג אָנשטאָט דעם אָ ב י ע ק ט י ו ו ן אופן, ווי עס האָט עס געצוווּנגען צו טון דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער.

כדי דאָס צו דערגרייכן איז קודם כל נויטיק וואָס מער צו דערנענטערן די בינע צום פּובליקום, און אויך געפינען נייערע אויסדרוק־פאָרמען פאַר דער סצענישער אויפפירונג. די נייע פאָרמען האָבן זיך אים פאָרגעשטעלט אין דעם מעטאָד פון ק אָ נ ד י צ י אָ נ אַ ל י ז ם און ס ט י ל י ז א צ י ע.

פּונקט ווי אין דער אַלגעמיינער קונסט לאָזן מיר צו די הנחה, אַז ס'איז מעגלעך צו באַנעמען זאַכן און נאַטור פון אַן אַנדערן קוק־ווינקל אַ חוץ דעם רעאַליסטישן; פּונקט ווי מיר זענען מסכים, אַז וועלט אָדער מענטשן דערשיינען פאַר אונז לויט דעם געמיט־צושטאַנד, אין וועלכן מיר קוקן אויף זיי, אַזוי מוזן מיר שוין אויך מסכים זיין, אז יעדע אויפפירונג ווענדט זיך אָן דעם, וואָס פאַר אן אינערלעכן גייסטיקן באַטייט דער רעזשיסטער גיט איר צו, און וואָס ער וויל אַרויסברענגען. אויב אַזוי, זענען שוין אַלע מיטלען און אַלע פאָר־

מען פאר דער אויסטייטשונג פון דער אויפפירונג ק אָ נ ד י ־ צ י אָ נ ע ל, אָפּהענגיק פון דעם געפיל און גייסטיקן באַטייט, און זיי קאָנען נישט זיין בלויז נאַטירלעך, ווי אין אמתן לעבן.

דאָס פירט שוין ממילא צו סטיליזאַציע. אַלץ אין דער אויפפירונג מוז דורכגיין דורך דער פּריזמע פון איין אויסגעפונענעם געפיל, פון א י י ן אויסגעקליבענעם סטיל. אויב דאָס הויפּט־געפיל, וואָס דער רעזשיסער אַנטפּלעקט אין דער פּיעסע, איז פרייד אָדער ליבע, דאַרף אָט דאָס געפיל פון ליבע אָדער פרייד דורכלויפן און ווי אַ קאַסקאַדע זיך צעגיסן אין אַלע קאָלירן, פאָרמען און ליניעס פון דער גאַנצער אויפפירונג, אין מעבל, דעקאָראַציעס און פאָרהאַנגען. אויב דער הויפּטאָן אין דער פּיעסע איז שנאה, אָדער אײפערזוכט, דאַרפן זיך די געקרומטע אָדער זיגזאַגישע ליניעס, אָדער די געהעריקע קאָלירן פון דער אויסשטאַטונג אַריינשניידן מיט זייער אומרויִקייט אין די הערצער פון די צוקוקער און דאָרט אויך אַרויסרופן די נויטיקע אומרויִקייט.

אָנשטאָט פאָטאָגראַפישע רעפּראָדוקציעס פון מעבל און שטוב־מכשירים, דאַרף זיך דאָס סטיליזירטע טעאַטער באַנוצן מיט פאַרשידנפאַרביקע טעפּיכער, מאַסיווע קאָלאָנעס און קינסטלעכע דראַפּירונגען, וועלכע דאַרפן אַרויסרופן די אַנטשפּרעכנדיקע שטימונג און דאָס געפיל, וואָס דער רעזשיסער אַנטפּלעקט אין דער פּיעסע.

די קאָסטיומען פון די אַרטיסטן דאַרפן אויך נישט זיין „געטריי צום לעבן”, נאָר זיי דאַרפן לויט זייערע ליניעס, פאַרבן און פאָרם אויך זוכן אַרויסצוברענגען דאָס געפיל, וואָס ווערט אויסגעדריקט אין דער פּיעסע. אַלץ אין דער פאָרשטעלונג מוז פאַרגייסטיקט ווערן, כדי צו זיין בכח אַרויסצורופן ביים צוקוקער ענלעכע איבערלעבונגען נישט דורך אומנויטיקע דעטאַלן, נאָר דורך סוגעסטיווע פאָרמען און ליניעס.

דער פאַרלאַנג צו פאַרגייסטיקן דאָס רעאַלע, ממשותדיקע, און דאָס ווילן אַרויסרופן נשמה־רעגונגען דורך סימבאָלישע רמזים, איז נישט געווען קיין ספּעציפיש־טעאַטראַלע דערשיינונג.

דאָס איז געווען אַ פּועל יוצא פון דער אַנטירעאַליסטישער שטרעמונג, וואָס האָט צום סוף פון אַלטן און אָנהויב בייעם יאָרהונדערט אַרומגעכאַפּט די אַלגעמיינע מערב-אייראָפּעישע קונסט און ליטעראַטור. יענע שטרעמונג, וואָס האָט געפונען איר שאַרפסטן אויסדרוק אין די סימבאָליסטישע זוכונגען און מיסטיש-רעליגיעזע שטימונגען, לויט וועלכע מען האָט געזוכט אַ פאַרענטפערונג פאַר דעם זיך פון לעבן „דאָרט, ערגעץ אי-בעווייניק" פון אונזערע נשמות, אָדער אין דעם סודותדיקן „אויף יענער זייט" פון אונזער רעאַלן טאָג-טעגלעכן לעבן.

עס איז געווען די גרויסע אומצופרידנקייט און גייסטיקע אומרויקייט, וואָס האָט זיך געלאָזט שפּירן ערב דער סאָציאַ-לער איבערקערעניש, וועלכע האָט אין אַ גאַנץ קורצער צייט שפּעטער מיט אַזאַ שטורעם אויפגעטרייסלט גאַנץ אייראָפּע און האָט אַזוי ראַדיקאַל געביטן די פיזיאָנאָמיע און די פאַר-העלטעגישן פון גאַנצע לענדער און פעלקער.

און אויך דאָס טעאַטער האָט געגעבן זיין סצענישע פאַרטייטשונג פון דער אַלגעמיינער אומרויקייט. אויך אין טע-אַטער האָט מען אָנגעהויבן צו זוכן דאָס אידעאַלע, דאָס גע-היימניספולע און אינערלעך נשמהדיקע הינטער דעם לעבעדיקן.

אָט די זוכונגען האָבן עס געפירט מייערכאָלדן צו זיין אַנטדעקונג, אַז יעדעס דראַמאַטישע ווערק פאַרמאָגט „אַן אוי-סערלעכן און אינערלעכן דיאַלאָג". דער אויסערלעכער דיאַלאָג— דאָס זענען די ווערטער פון דער פּיעסע, וואָס דערקלערן די האַנדלונג, און דער אינערלעכער — „וואָס אים מוז דער צו-שויער אַרויסהערן נישט אין די ווערטער, נאָר אין פּויזעס, נישט אין די אויסגעשרייען, נאָר אין די שווייגענישן, נישט אין די מאָנאָלאָגן, נאָר אין דער מוזיק פון די פּלאַסטישע באַוועגונגען". און אָט די זוכונגען האָבן אים ממילא געמוזט ברענגען צו די נייע פאָרמען פון שפּילן, וועלכע זענען אים קלאָר געוואָרן נאָך לאַנגער אָנגעשטרענגטער אַרבעט מיט די אַרטיסטן פון די ניי געגרינדעטע סטודיעס ביים „מאָסקווער קונסט-טעאַטער".

לויט דעם נייעם אופן שפּילן האָט דער אַקטיאָר אינגאַנצן זיך געמוט באַפרייען פון זיינע טאָג-טעגלעכע נאַטירלעכע באַוועגונגען און נאַטירלעכע אינטאָנאַציעס. עס האָבן געמוזט אינגאַנצן באַזייטיקט ווערן די מיטלען פון נאַטוראַליסטישן טעאַטער, לויט וועלכע שטאַרקע איבערלעבונגען זענען אויסגעדריקט געוואָרן דורך קלאַפּן זיך אין האַרץ אַריין, שאַרפע זשעסטן און טומלענדיקע, וויינענדיקע אויסגעשרייען. פאַרקערט, דער אַקטיאָר האָט אויסערלעך געמוזט בלייבן קאַלט, כּדי נאָך בולטער אונטערצושטרייכן די טיפע איבערלעבענישן, וואָס צערייסן זיין האַרץ. ער האָט מיט דערהויבענער רויקייט און מיט אַ שמייכל אויף די ליפּן געדאַרפט לאָזן פילן די אינערלעכע טראַגיק פון זיין נשמה. ער האָט קיינמאָל נישט געטאָרט באַנוצן דאָס „גיכע רעדן", ווי אַ סימן פון אויפגערעגטקייט. דער קלאַנג פון זיין שטימע האָט געמוזט זיין קאַלט און געהאַקט, ווי טראָפּן וואַסער, וואָס פאַלן אין אַ טיפן ברונעם. אַלע זיינע באַוועגונגען האָבן געמוזט זיין ריטמיש געמאָסטן, כּדי נישט צו צעשטערן די מוזיק פון דעם אינערלעכן דיאַלאָג, און אויך די אויסערלעכע דעקאָראַטיוויקייט פון זיין אייגענער פיגור.

די סימבאָליסטישע שיטה, וואָס אונטער איר השפּעה האָט זיך מייערכאָלד צו יענער צייט געפונען, האָט אים געפירט צו דער איבערציינונג, אַז דאָס טעאַטער, פּונקט ווי דער קלויסטער, האָט אין זיך רעליגיעז-עקסטאַטישע מעגלעכקייטן, וועלכע מען דאַרף נאָר קאָנען אַרויסרופן אין פּובליקום, כּדי עס זאָל אַריינגעצויגן ווערן אין דער פאָרשטעלונג און מיטשאַפן, זיך אויסלעבן אין איר. און דערפאַר האָט ער געזוכט צוצוגעבן דעם טעאַטער אַ קלויסטערלעכן אויסזען און די בינע פאַרוואַנדלען אין אַ מין מזבח, ווי ער האָט עס געטון אין זיינע ערשטע מעטערלינק-אויפפירונגען, ווען ער האָט איבערגענומען די קינסטלערישע אָנפירערשאַפט אין קאָמיסאַרזשעווקאַס טעאַטער.

כּדי בולטער אַרויסצוברענגען די גאַנצע אינערלעכע טראַגיק פון דער „שוועסטער בעאַטריטשע", האָט ער מיט אַלע

מעגלעכקייטן געזוכט אויסצומיידן סיי אין דער אויפפירונג, סיי אינם שפּילן אַליין, וואָס קאָן דערמאָנען אָן מאַטעריעלן, ערדישן און קליינלעכן. אין די טראַגישסטע מאָמענטן האָבן די אַרטיסטן געמוזט בלייבן אויסערלעך רויק. רעדן האָט מען געמוזט קאַלט און געצויגן, בלויז אויף אַ צוויי נאָטן. די באַוועגונגען האָבן געמוזט זיין געמאָסטענע. אַלע גרופּירונגען האָט ער געזוכט צוצוגעבן דעם אויסזען פון קירכן־מאָלערייען אָדער קירכן־באַרעליעפן. צו דעם צוועק פלעגט ער אויסנוצן די מאָלערייען פון באָטיטשעלי אָדער מעמלינג, פון וועמען ער האָט געבאָרגט כמעט אַלע בינע־שטעלונגען אין יענע אויפפירונגען. און כדי צו שאַפן אַ מער פּאַסיקן פאָן פאַר די אַלע גרופּעס און פּאָזעס, האָט ער פאַרפלאַכט די בינע, ד. ה. ער האָט דעם הינטערגרונט צוגערוקט נענטער צו דער ראַמפּע, אַזוי, אַז מען האט געשפּילט בלויז אויפן ערשטן, פאָדערשטן בינע־פּלאַן. אויף דעם מאָלערישן פאָן פון דעם צוגערוקטן הינטערגרונט האָבן די פּאַמעלעך און פייערלעך זיך באַוועגנדיקע אַקטיאָרן אַליין מער באַקומען דאָס אויסזען פון לעבעדיק געוואָרענע סטאַטועס און זענען אַליין ווייניקער ענלעך געווען צו רעאַלע וועזנס. אַזוי אַרום איז אַנטשטאַנען דאָס דעמאָלט באַקאַנטע סטאַטועסקע שפּילן, וואָס האָט נאָך אַ חוץ דעם געהאַט דעם צוועק, אַז דער אַקטיאָר זאָל זיין געהיט מיט זיינע באַוועגונגען און חלילה נישט צעשטערן די ליניעס און קאָלירן, וואָס דער דעקאָראַטאָר האָט געשאַפן אויף זיין לייוונט.

דעם זעלבן קוק אויף טעאַטער ווי אויף אַן אָרט פון מעדיטאַציע פאַר די, וואָס קאָנען נישט גיין אין קירכע, האָבן אויך געהאַט מאַקס ריינהאַרדט — ווען ער האט אין זיינע אויפפירונגען געוואָלט ווידער שאַפן דעם צושטאַנד, ווען ס'זענען נישט געווען קיין צוקוקער און קיין שפּילער, נאָר אַלע האָבן גלייך אָנטייל גענומען אין דער טעאַטראַלער עבודה — און גאָרדאָן קרעג, וועלכער האָט בעזעען אין דעם סוגעסטיוון אויפפירונג־מעטאָד „די איינציקע אָפענע טיר פאַר דער נשמה־באַפרייונג אויף דער בינע".

גאָרדאָן קרעג, ווי אַלע אַנדערע סימבאָליסטן האָט אויך אין טעאַטער געזען נישט נאָר אַן אָרט, וווּ עס ווערן פאָר־געשטעלט בילדער פון רעאַלן לעבן. ער האָט פאַנטאַזירט וועגן אַ היכל־טעאַטער, וווהין דאָס פּובליקום זאָל קומען גאָט דינען און זיך אויסלעבן אין רעליגיעזן עקסטאַז. ער האָט אויף דער בינע געזוכט דאָס, וואָס לאָזט זיך נישט דערקענען דורך אונ־זערע גשמיותדיקע חושים, דאָס, וואָס מען קאָן נאָר דערפילן אין דעם מיסטישן ציטער פון אונזער נשמה.

צו דעם צוועק האָט קרעג תמיד געזוכט צו פאַרעסטע־טיזירן, צו פאַרגייסטיקן די אויפפירונג, צו לאָזן זי ווירקן נאָר דורך דעם פרייען ברייטן רוים, דורך סטיליזירטער, סוגעסטי־ווער פאָרם, דורך פאַנטאַסטישן בינע־קאָסטיום און סימבאָלישע דעקאָראַטיווע אָנדייטונגען. ער האָט אַזוי אַרום געזוכט די אי־בערלעבונגען פון די אַרטיסטן און די באַהאַלטענע מיסטער־יעזע אידעען פון שטיק איבערצוטראָגן אויף דעם פּובליקום.

די אַנטוויקלונג פון דעם באַלייכטונג־סיסטעם אין טעאַטער, וואָס האָט דאָס ליכט פון אַ פּשוטן באַלייכטנדיקן עלעמענט, ווי עס איז געווען אין נאַטוראַליסטישן טעאַטער, פאַרוואַנדלט אין אַ לעבעדיקן כּוח, אין אַ קינסטלערישן עלעמענט, דורך וועלכן מען קאָן אין יעדער אויפפירונג אַרויסברענגען די באַ־האַלטענע שטימונג און אַטמאָספערע פון דער פּיעסע, — אָט די אַנטוויקלונג האָט צוזאַמען מיט פיל אַנדערע סצענישע מעג־לעכקייטן אויך מעגלעך געמאַכט צו פאַרווירקלעכן דעם לאַנגן חלום און די טיפע שטרעבונג פון אַ סך בינע־נאָוואַטאָרן: דאָס אָפּשאַפן דאָס ראַמפּע־ליכט. די ראַמפּע האָט קיינמאָל נישט געהאַט קיין שום קינסטלערישע אָדער לאָגישע באַרעכטיקונג אין טעאַטער, און זי איז תמיד געווען בלויז אַ שטערונג פאַר דעם מאָדערנעם רעזשיסער.

דאָס אָפּשאַפן די ראַמפּע האָט באַפרייט דעם פּראָסצעניום, וואָס האָט זיך אַרויסגעוויזן פאַר דעם פּאַסיקסטן און באַרעכ־טיקסטן פּלאַץ, ווו צו פאַרייניקן דעם אַרטיסט מיט די צוקוי־קער אין דער פאָרשטעלונג. דאָס פּראָצעניום האָט מיטאַמאָל

באַקומען דעם וויכטיקסטן באַטייט אין טעאַטער. מייערכאָלד, ווי געזען, ברענגט זיינע אַקטיאָרן וואָס נענטער צום פּובליקום און לאָזט זיי שפּילן בלויז אויפן פּראָסצעניום. ביי געאָרג פוקס אין „מינכענער קונסט־טעאַטער", און ביי מאַקס ריינהאַרדט ווערט דאָס פּראָסצעניום דאָס באַליבסטע אָרט, ווו זיי אינסצעניזירן די וויכטיקסטע טיילן פון זייערע אויפפירונגען. ריינהאַרדט גייט נאָך ווייטער. כדי צו דערגרייכן אַ פולשטענדיקע צוזאַמענגיסונג פון שפּילער און צוקוקער, ברענגט ער זיינע אַקטיאָרן אינגאַנצן אַראָפּ אין זאַל. ער לאָזט זיי זיצן און האַנדלען צווישן עולם, כדי יענער זאָל אין פאַרלויף פון דער פאָרשטעלונג פאַרכאַפּט ווערן מיט דעם גאַנג פון דער דראַמאַטישער האַנדלונג און ס׳זאָל זיך אים אויסווייזן, אַז ער איז אַ טייל פון דערדאָזיקער האַנדלונג.

אויך יעוור עינאָוו׳ס שפּעטערדיקע אידעע פון „מאָנאָדראַמע" איז בלויז געווען אַ ווייטערדיקער שריט פון דעם זעלבן פאַרלאַנג אַריינצוציען דאָס פּובליקום אין דער וועלט פון דער פּיעסע. שטאָט צו מאַכן פילן דעם צוקוקער, אַז ער איז אַ מיטשפּילער און אָנטיילנעמער אין דער האַנדלונג, וואָס קומט פאָר אויף דער בינע, איז דאָך שוין אַ סך אויסגעהאַלטענער, צו וועלן אים מאַכן פילן, אַז ער אַליין איז דאָס דער, וואָס האַנדלט, און מיט וועמען ס׳קומען פאָר אָט די אַלע זאַכן אויף דער בינע. און אויב די טעכניק פון דער הייניטיקער דראַמע דערלאָזן עס נישט, ווייל ס׳איז נישט מעגלעך צו דערפירן דעם צוקוקער, ער זאָל זיך איינציייטיק קאָנצענטרירן אויף די איבערלעבונגען פון די פאַרשידענע העלדן אינם שטיק מיט זייערע פאַרשידענע געמיטן און פּסיכאָלאָגישע צושטאַנדן — דאַרף מען שאַפן אַזאַ סאָרט דראַמע, אין וועלכער עס זאָל זיין נאָר איין העלד, איין איינציקער האַנדלענדיקער „עגאָ", אַן „איך", מיט וועמען דער צוקוקער זאָל זיך גייסטיק באַהעפטן, און וועמענס וועלט זאָל ווערן זיין, דעם צוקוקערס, וועלט.

די גאַנצע האַנדלונג אין דער „מאָנאָדראַמע" דאַרף געבויט ווערן אַזוי, אַז זי זאָל זיך קאָנצענטרירן בלויז אַרום

דעם איינאונאייננציקן העלד. אַלץ אַרום דאַרף זיך אָפּשפּילן נאָר, ווי ער אַליין וואָלט עס געזעען מיט זיינע אויגן. דאַרפן די פּאַסירונגען ווי אויך די גאַנצע סביבה, אין וועלכער זיי שפּילן זיך אָפּ, געוויזן ווערן אין אַזאַ פאָרם און אַזאַ אויסזען, ווי אַזוי זיי דערשיינען דעם העלד, סיי לויט זיין שטימונג, סיי לויט זיין גאַנצן וועלט-באַנעם אין יענעם געגעבן מאָמענט. למשל: וואַרטנדיק אויף דער געליבטער, זעט דער העלד אַלץ אַרום זיך, סיי די דעקאָראַציע, סיי די מכשירים, מיט וועלכע ער קומט אין באַרירונג, אין העלע, ליכטיקע, שמייכלענדיקע קאָלירן. אין אַ פּאָר מינוט שפּעטער, ווען ער דערוווסט זיך וועגן זיין געליבטערס אומטרייקייט און ער באַשליסט זיך צו נעמען דאָס לעבן, נעמען די זעלבע זאַכן אָן אַ העסלעך-פינס-טער אויסזען. און סיי זיי, סיי די דעקאָראַציעס דאַרפן שוין פאַר אים דערשיינען אין אַן אַנדערער פּאַסיקער געשטאַלט. אויך די איבעריקע אָנטיילנעמער אין דער מאָנאָדראַמע דאַרפן דערשיינען פאַרן צוקוקער אַזוי ווי זיי דערשיינען פאַרן הויפּט-כאַראַקטער אין יעדן געגעבענעם מאָמענט. קיין אייגן אומאָפּהענגיק לעבן אָדער באַטייט אויף דער בינע האָבן זיי נישט, אַ חוץ זייער ווערט פאַרן „איך" פון הויפּט-שפּילער.

אָבער זוכנדיק איבערצורייסן מיט דעם רעפּראָדוצירנדיקן נאַטוראַליסטישן מעטאָד, וועלנדיק אַרויסברענגען די באַזונדערע אַטמאָספער און די אינערלעכע שיינקייט פון יעדן שטיק דורך פאָרם און קאָלירן, האָט דער רעזשיסער פון קאָנדיציאָנעלן טעאַטער זיך אָנגעשטויסן אויף אַ נייעם פאַקטאָר אין דער סצענישער קונסט, אויף דעם מאָדערנעם מאָלער.

דעם מאָלער-דעקאָראַטאָרס ראָל האָט זיך איצט שוין נישט, ווי ביז אַהער, באַגרענעצט דערמיט, וואָס ער האָט נאָכ-קאָפּירט דאָס אינעווייניקע אָדער דאָס דרויסנדיקע פון אַ שטוב געטריי צום לעבן. ער האָט פון דעם מאָדערנעם רעזשיסער געקריגן אַ „פרייע האַנט" פאַר זיין פאַנטאַזיע. דער רעזולטאַט איז געווען אַ טרויעריקער פאַרן טעאַטער. דער מאָלער, וואָס

האָט געמיינט דורך זיינע שרייענדיקע פארבן, דורך פערספעק־טיוויש־פאַלשע הינטערגרונטן איבערצוגעבן די עמאָציע פון דער פיעסע, האָט אָבער ביסלעכווייז אָנגעהויבן צו פאַרנעמען דעם גאַנצן בינע-קאַסטן, וועלכן ער האָט פשוט פאַרוואַנדלט אין אַ גרויסער רעם פאַר זיין מאָלערישער לייוונט, און ער האָט אָנגעהויבן אַרויסצושטופן דעם אַקטיאָר.

פונקט ווי אַמאָל האָבן בראהם און סטאַניסלאַווסקי באַ־רויבט דעם אַקטיאָר פון זיין פערזענלעכקייט און אים געצווונ־גען, ער זאָל זיך אונטערוואַרפן דעם ווילן פון אויטאָר, אַזוי האָט דער מאָדערנער רעזשיסער־סטיליזאַטאָר געצוווּנגען דעם אַקטיאָר אָפּצוזאָגן זיך פון זיינע ברייטע שאַפונג־מעגלעכקייטן און ווערן בלויז אַ פיגור אין דעם מאָלערס פאַרטראַכטן בילד.

און אויך דאָ איז עס דערגאַנגען צו דער אַבסורדאַלער דערשיינונג. אַמאָל האָט דער דראַמע־שרייבער געטענהט, אַז דער לעבעדיקער, שאַפערישער אַקטיאָר מאַכט אים קאַליע זיין פיעסע — אַזוי למשל האָט אַנאַטאָל פראַנס געשריבן: „צו רעדן אויפריכטיק מוז איך זאָגן, אַז אַקטיאָרן מאַכן מיר קאַ־ליע אַ סך פיעסעס. איך מיין: גוטע אַקטיאָרן. די אַנדערע קאָן איך נאָך ווי עס איז דערליידן. די פיינע אַקטיאָרן אָבער קאָן איך בשום אופן נישט פאַרטראָגן. זייער טאַלאַנט איז צו גרויס, ער פאַרדעקט אַלצדינג. ס'בלייבט גאָרנישט איבער אַ חוץ זיי". פונקט אַזוי האָט איצט דער טעאַטער-דעקאָראַטאָר געטענהט, אַז דער אַקטיאָר מאַכט אים אַ תל פון זיינע ליניעס אויף דער לייוונט.

דאָס אונטערדריקן אַלץ, וואָס איז רעאַל, לעבעדיק און ממשותדיק אויף דער בינע, דאָס שטרעבן אַלץ צו פאַרעסטעטי־זירן און פאַרגייסטיקן, איז אין סטיליזירטן און סימבאָליס־טישן טעאַטער דערגאַנגען אַזוי ווייט, אַז מען האָט אינגאַנצן אָנגעהויבן צו זען אַ שטערונג אין דעם פרייען, לעבעדיקן אַק־טיאָר. קודם כל איז ביי די בעסטע אָנשטרענגונגען נישט מעג־לעך צו באַקעמפן די רעאַלקייט פון דעם לעבעדיקן אַקטיאָר. אונטער אַלע אומשטענדן בלייבט דער אַקטיאָר, זיין קערפער,

זיין שטים, זיין לעבעדיק אויג, שטענדיק רעאַל. ער קאָן זיך נישט פאַרוואַנדלען אין עפּעס אַבסטראַקטס, ווי עס וואָלט געוואָלט דאָס סימבאָליסטישע טעאַטער.

פון דער אַנדערער זייט ווידער, לאָזט זיך דער אַקטיאָר — צוליב דער נישט־דיסציפּלינירטקייט פון זיינע עמאָציעס און צוליב דעם אויסברעכן פון זיינע אימפּולסן — נישט אונטערוואַרפן די אויסגערעכנטע, אויסגעמאָסטענע ליניעס, וואָס דער רעזשיסער־עסטעטיקער צוזאַמען מיטן דעקאָראַטאָר האָבן פאַרטראַכט.

און סיי וואַלערי בריוסאָוו, סיי גאָרדאָן קרעג האָבן געפאָדערט פאַרן טעאַטער אָנשטאָט לעבעדיקע אַקטיאָרן טויטע מאַריאָנעטן, אָדער „איבער־מאַריאָנעטן", וועלכע זענען אויפן העכסטן אופן דיסציפּלינירט, האָבן נישט קיין אייגענעם ווילן, און נישט קיין אייגן לעבן, אַ חוץ דעם לעבן, וואָס דער רעזשיסער גיט זיי.

ס'איז דעריבער געווען אַ גאַנץ נאַטירלעכע דערשיינונג, וואָס פּונקט ווי דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער איז דערגאַנגען צו אַ קריזיס, איבערצייגנדיק זיך, אַז דער סיסטעם פון רעפּראָדוצירנדיקער אויפפירונג דערגרייכט נישט דעם טעאַטראַלן קינסטלערישן צוועק, האָבן זיך גאַנץ דייטלעכע סימנים פון אַן ענלעכן קריזיס בולט געמאַכט אויך אינם קאָנדיציאָנעלן און סימבאָליסטישן טעאַטער.

ווייל קודם כל איז פאַר אַזעלכע מענער ווי מייערכאָלד נישט מעגלעך געווען נישט צו באַמערקן, אַז אָט די אַלע פאָרמען פון סטיליזאַציע, סימבאָליזם און קאָנדיציאָנאַליזם זענען נישט מער ווי אַ פאַרשטאַרקטע פאָרם פון דעמזעלבן רעפּרעזענטאַטיוון, אילוזאָרישן פּרינציפּ, מיט וועלכן עס האָט זיך באַנוצט דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער. ס'איז נישט מער, ווי אויסגעביטן איין סאָרט אילוזיע אויף אַ צווייטער, איין סאָרט רעפּרעזענטאַציע אויף אַ צווייטער.

פּונקט אַזוי, ווי דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער האָט דורך זיין גאַנצן רעפּראָדוצירנדיקן אַפּאַראַט געוואָלט שאַפן די אילוזיע פון אמתדיק לעבן אויף דער בינע, פאַרלייקענענדיק, אַז

דאָס איז בלויז שפּיל, און אַז דאָס פּובליקום איז בלויז צוקוקער, אַזוי וויל דאָך דאָס סטיליזירטע טעאַטער דורך אַנדערע אילוזאָרישע מיטלען, דורך סוגעסטיווע פאָרמען און סימבאָלישע צייכנס, אַריינציען דאָס פּובליקום מיטצולעבן אַ לעבן, וואָס דאַרף מכּלומרשט זיין זיין אייגנס, און וויל אים מאַכן פאַרגעסן, אַז עס איז בלויז אַ צוקוקער.

אין דער זעלבער צייט איז פאַר מייערכאָלדן אין פאַרלויף פון זיינע פאַרשידענע עקספּערימענטן אויסגעוואַקסן און קלאָר געוואָרן דער באַטייט און די וויכטיקייט פון אַקטיאָר אין טעאַטער. ער האָט פּונקט ווי אַדאָלף אַפּפּיא פאַר אים און ווי ריינהאַרדט, טאַיראָוו און קאָפּאָ נאָך אים, זיך איבערצייגט, אַז דער אַקטיאָר איז עס, וואָס שאַפט די דראַמאַטישע האַנדלונג, אַז ער, דער אַקטיאָר, דאַרף שטיין אין צענטער פון דער טעאַטראַלער שאַפונג. אַלץ קומט פון אים און צוליב אים. אַלץ אין טעאַטער דאַרף אַזוי אַראַנזשירט ווערן, אַז דער אַקטיאָר און זיין שפּילן זאָלן קריגן אַ וויכטיק און אָנזעעוודיק אָרט.

אַזאַ הנחה האָט שוין געמוזט פירן דערצו, אַז עס זאָל אָפן אָנערקענט און באַרעכטיקט ווערן דעם אַקטיאָרס „שפּילן“; אַז מען זאָל מוזן מודה זיין, אַז דער אַקטיאָר ווירקט און רופט אַרויס קינסטלערישע עמאָציעס דורך זיין פאַרוואַנדלונגספעיקייט, דורך זיין קונסט פון אָנשטעל־מאַכעריי. און ס'איז געווען שוין גאַנץ לאָגיש און אומפאַרמיידלעך, אַז נאָך אַ געוויסער צאָל פאַרשידענע עקספּערימענטן, ווען מייערכאָלד און יעווריעינאָוו האָבן, יעדער אויף זיין אופן, געפּרוווט אויפצולעבן די פאַרשידענע פאַרגעסענע טעאַטער־פאָרמען, שפּיל־אַרטן און שפּיל־מיטלען, זאָל ענדלעך אָנערקענט ווערן דער פּרינציפּ פון ט ע אַ ט ע ר אַ ל ס ט ע אַ ט ע ר. פון טעאַטער, וואָס וויל זיך נישט פאָרשטעלן פאַר עפּעס אַנדערש, וואָס עס איז נישט און, וואָס ליגט נישט אין זיין נאַטור, נאָר טעאַטער, וואָס פּרעזענטירט זיך אַליין, וואָס וויל ווירקן אָפן און נישט פאַרשטעלט, נאָר דורך דעם, וואָס עס איז טעאַטער.

און אין דער אמתן — אויב עס זענען דורכגעפאַלן אַלע פּרוּוון איינצורעדן דעם פּובליקום, אַז די פאָרשטעלונג איז אַ שטיק רעאַל לעבן, איז דאָך שוין געווען אַ סך גלייכער און באַקווע-מער אָפן מודה צו זיין, אַז מען באַנוצט זיך נאָר מיט אַן עפּיזאָד פון רעאַלן לעבן ווי אַ מאַטעריאַל צו שאַפן דערפון אַ טעאַטראַלע פאָרשטעלונג.

אַ סך געהאָלפן אין דעם דאָזיקן פּראָצעס האָט אויך די אַנטוויקלונג פון דער טעאַטער-פאָרשונג, וואָס איז אויף אַ העכסט אינטענסיוון אופן אָנגעגאַנגען סיי אין דייטשלאַנד, סיי אין רוס-לאַנד, און וועלכע האָט מעגלעך געמאַכט ווידער אַמאָל צו אַנטפּלעקן די גאַנצע שיינקייט פון דעם אַלטן קאָנווענציאָנעלן טעאַטער, ווי דאָס „מאַסקן-טעאַטער" און „באַלאַגאַן-טעאַטער". עס איז מעגלעך געוואָרן צו באַשטימען, וואָס איז וועזנטלעך כאַראַקטעריסטיש פאַרן טעאַטער און וואָס, פאַרקערט, איז פרעמד זיין נאַטור און איז אים בלויז אַרויפגעצוווּנגען געוואָרן.

און פּונקט ווי אין דער מאָדערנער מאַלעריי און מוזיק האָט זיך אָנגעהויבן אַ באַוועגונג צו באַפרייען זיך פון אַלץ, וואָס איז זייטיק און נישט וועזנטלעך, און מען האָט געוואָלט ווירקן נאָר דורך די עלעמענטן און אייגנשאַפטן, וואָס זענען כאַראַקטעריסטיש פאַר יעדן פון די דאָזיקע קונסט-געביטן: פאַרב און ליניע אין דער מאַלעריי, קלאַנג און טענער אין דער מוזיק, אַזוי האָט דאָס טעאַטער אויך אָנגעהויבן צו ווילן ווירקן נאָר דורך דעם, וואָס איז עכט-טעאַטראַליש, דורך שפּיל און באַוועגונג; נאָר דורך דעם, וואָס עס באַנעמט די וועלט און דאָס לעבן אויף אַ טעאַטראַלישן אופן, וואָס שאַפט „אַ געליי-טערטן, איבערטראַנספאָרמירטן ט ע א ט ר א ל ן אמת, וועלכער איז טויזנט מאָל אמתער, ווי דאָס לעבן אַליין".

ס'האָט זיך אָנגעהויבן די ט ע א ט ר א ל י ז י ר ו נ ג פון טעאַטער, אַ פאָרמולע, וואָס איז געשאַפן געוואָרן דורך יעווריי-נאָוון, איז אויף אַ זייער געשיקטן און מייסטערהאַפטיקן אופן אויסגענוצט געוואָרן דורך מייערכאָלדן, און איז שפּעטער געקוי-

מען צום העכסטן אויסדרוק דורך טאַיראָוון. ס'איז געווען דער
פאַרלאַנג אומצוקערן דעם טעאַטער זיין גרויסע פרייד און יום=
טובדיקייט, וואָב האָבן געהערשט אויף זיינע ברעטער דעמאָלט,
חען זיין איינציקער העלד איז געווען דער בויגעוודיקער, רי=
רעוודיקער, דינאַמישער אקטיאָר. דער אַקטיאָר, וואָס האָט זיין
פרייע שאפונג אוממיטלבאַר איבערגעגעבן דעם פובליקום, וועל=
כעס האָט קיינמאָל פון אים נישט פאַרלאַנגט עפּעס אנדערש, ווי
נאָר דאָס, ער זאָל זיין אַן אַקטיאָר. איינער, וואָס זאָל זיין
בכּוח מיט דער הילף פון אייגענעם קערפּער, פון זיין שטים
און זיין מימישער פעיקייט אַרויסצורופן אין אים עמאָציאָס
פון פרייד און טרויער, ליבע און שרעק, וואָס עס האָט געזוכט
אין טעאַטער. ס'איז געווען דער פאַרלאַנג ווידער צו שאַפן
דעם צושטאַנד פון טעאַטער אָן פּרעטענזיעס אויף אילוזיע פון
עפּעס אַנדערש אויסער די אילוזיע פון טעאַטער; אומקערן זיך
צו דער ספּאָנטאַנער בליציקייט און ווירטואָזקייט פון דער
„קאָמעדיאַ דעלל אַרטע", און דער פריידיקער פייערלעכקייט
פון דעם מאָליערישן טעאַטער.

איינער פון די שענסטע מוסטערן פון אַזעלכע פרייע,
עכט טעאַטראַלישע לייסטונגען איז געווען מייערכאָלדס אויפ=
פירונג פון „דאָן זשואַן" אין אַלעקסאַנדריסקי טעאַטער. די
פאָרשטעלונג איז געגעבן געוואָרן ביי אַ ליכטיקן זאַל און ביי
אַן אויפגעהויבענעם פאָרהאַנג. די גאַנצע צייט, וואָס די פאָר=
שטעלונג איז אָנגעגאַנגען, איז אין זאַל דאָס ליכט נישט
אויסגעלאָשן געוואָרן, נאָר געברענט העל, כדי צוצוגעבן אַ באַ-
זונדערע פייערלעכקייט, ווי ביי אַ קאָנצערט=פאָרשטעלונג. די
בינע איז די גאַנצע צייט געווען אָפן, דער פאָרהאַנג האָט זיך
נישט אויפגעהויבן און נישט אַרונטערגעלאָזט. דער אָנהויב
און דער סוף פון יעדן אַקט זענען באַצייכנט געוואָרן דערמיט
וואָס קליינע נעגער=ייִנגלעך האָבן מיט קלינגנדיקע גלעקלעך
אָנגעזאָגט, אַז די פאָרשטעלונג הויבט זיך אָן, אָדער, אַז עס
איז אַן אַנטראַקט. די דעקאָראַציעס און דאָס מעבל זענען גע=
ביטן געוואָרן פאַר די אויגן פון פובליקום. געטאָן געוואָרן איז

דאָס אַלץ, כּדי צו פאַרשטאַרקן און אונטערצושטרייכן דאָס געפיל פון טעאַטראַלער פרייד.

בכלל האָט זיך יענע פאָרשטעלונג אויסגעצייכנט מיט בונטער קאָלירנדיקייט, עכט-טעאַטראַלן כאַראַקטער, און יום-טובדיקער געהויבענער שטימונג. די בינע און דער זאַל זענען פאַרפולט געוואָרן מיט ריחות פון שמעקנדיקע בשמים, וואָס די קליינע נעגער-ייִנגלעך האָבן געשאָטן אויף אָנגעהיצטע כּלים. די אַקטיאָרן אין די פאַרביקסטע קאָסטיומען האָבן געמאַכט זייערע „אויפטריטן" גאַנץ פריי פאַר די אויגן פון פובליקום, באַגלייט און אַרומגערינגלט דורך די נעגער-ייִנגלעך, וואָס האָבן זיי דערלאַנגט און בײַ זיי צוגענומען די נויטיקע מאַנטלען, שווערדן און בינע-רעקוויזיטן; פאַריכט זייערע שיך-בענדלעך און זיי געפאָכעט, ווען יענע האָבן זיך אין אַ זייט אָפּגערוט צווישן איין אויפטריט און צווייטן.

דעם זעלבן כאַראַקטער פון קאָנווענציאָנעלער טעאַטראַלישקייט, פון אָנשטעלמאַכעריי האָט מייערכאָלד נאָך אין אַ שטאַרקערער מאָס אונטערגעשטראָכן אין זיינע שפּעטערדיקע אויפפירונגען: „קאָלאָמבינאַס שלייער" אין דעם קליינעם „אינטערמעדיען-הויז", און קאַלדעראָנס „דאָס בוקן זיך צום צלם" אין „טורעם-טעאַטער". אַלצדינג איז געטון געוואָרן, כּדי צו צעשטערן די מינדסטע איינרעדעניש ביים פובליקום, אַז מען פּרעטענדירט אויף נאַטירלעכקייט און רעאַליזם. פאַרקערט, פונקט אַזוי ווי אין כינעזישן אָדער יאַפּאַנעזישן טעאַטער האָט מען זיך געגעבן די גרעסטע מי, אָפן צו ווייזן דעם פובליקום, אַז דאָס, וואָס ווערט פאָרגעשטעלט, איז נישט מער ווי אַ שפּיל. אין זיין אויפפירונג פון בלאָקס „אומבאַקאַנטע" איז זיין דערנענטערן זיך צו דער אָפענער טעאַטראַלישקייט פון כינעזישן טעאַטער דערגאַנגען אַזוי ווייט, אַז ער האָט די בוטאַפאָרן, די בינע-באַדינער, געלאָזט פריי אַרומשפּאַצירן אויף דער בינע אינמיטן דער האנדלונג, און אויף לאַנגע באַמבוס-שטעקנס האַלטן די הענגנדיקע ליכט-שטערנס, וועלכע דער שטערנזער פון דעם שטיק האָט באַדאַרפט פאָרשן און באַטראַכטן.

נאָך שאַרפערע און בולטערע פאָרמען האָט די טעאַטראַ־ליזירונג פון טעאַטער אָנגענומען ביי יעווריעינאָוון, סיי ווען ער האָט אויף אַ זייער בייסנדיקן אופן און מיט די עקסטרעמסטע מיטלען אויסגעלאַכט און באַקעמפט דאָס אַלטע טעאַטער אין זיינע אויפפירונגען אין דעם „קרומען שפיגל"־טעאַטער, און סיי שפּעטער, ווען ער איז געוואָרן דער פירער פון דעם „אַלטציי־טיקן" און „פריילעכן" טעאַטער. יעווריעינאָוו האָט מיט דער גאַנצער עלעגאַנץ פון זיין שאַרפער פעדער און מיט דער גאַנ־צער באַוואָפנטקייט פון זיין טיפער ערודיציע זיך גענומען פאַרן קאַמף פון „טעאַטער אַלס טעאַטער". ער האָט קודם כל אויף אַ זייער געשיקטן אופן אָפּגעוואָרפן די אַלטע דעגראַדירנדיקע באַגריפן, וואָס עס זענען געווען אין די ווערטער „טעאַטראַ־לישקייט" און „אָנשטעלמאַכעריי"; ווען צו זיין טעאַטראַליש האָט געהייסן זיין פאַלש און אָנגעבלאָזן. פאַרקערט, ער האָט די טעאַטראַלישקייט אָנגעצויגן אויף אַ פאָן, און זי געמאַכט פאַרן שטאָלץ פון טעאַטער.

וואָס דען אנדערש זאָל דאָס טעאַטער זיין, אויב נישט טעאַטראַליש? טעאַטער דאַרף זיין אויסגעצירט, דערהויבן און אַנדערש ווי דאָס טרויערדיקע, וואָכנדיקע לעבן. עס ליגט דאָך אין דער טבע פון טעאַטער צו ווען זיך פאַרשטעלן, זיך פאַר־שלייערן און אויספּוצן. דער אַקטיאָר מוז זיין אַן אָנשטעל־מאַכער. ער מוז סיי אין זיין גיין, שטיין, באַוועגן זיך, סיי אין זיינע פּאָזעס, און סיי אין זיין שפּראַך און אינטאָנאַציעס אונטערשרייכן און בולט מאַכן זיין אַנדערשקייט, זיין אַקטיאָ־רישקייט, פאַרקערט — וואָס מער עלעגאַנט און דערהויבן, אַלץ געזונטער פאַרן טעאַטער.

און אויב דער היינטיקער אַקטיאָר, צוליב זיין דערציִונג, וואָס עס האָט אים געגעבן דאָס נאַטוראַליסטישע טעאַטער, פאַרמאָגט נישט אָט די עלעגאַנטקייט, פלינקייט און קערפּער־לעכע פרייקייט; אויב דאָס היינטיקע טעאַטער ווייסט נישט די מיטלען, ווי אַזוי צו ווירקן און אַרויסצורופן טעאַטראַלע פרייד ביים פּובליקום, דאַרף מען אָט די מיטלען און פאָרמען זוכן

אין אַלטצייטיקן טעאַטער: אין יענע עפּאָכן, ווען דאָס טעאַטער האָט געגלאַנצט מיט זיינע גרויסע טריומפן, אין די צייטן פון דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע״, פון לאָפּע דע וועגאַ, פון קאַרלאָ גאָצי, און נאָך פריער בעת די מיראַקל־שפּילן אין 12־טן יאָר־הונדערט, און די פּאַסטאָראַל־ און מאָראַליטעט־שפּילן אין 13־טן און 15־טן יאָרהונדערט. און צוליב דעם איז ספּעציעל געגרינדעט געוואָרן דאָס קליינע „אַלטצייטיקע טעאַטער״.

אין יעדער אויפפירונג האָבן זיך סיי יעווריעינאָוו, סיי זיינע מיטהעלפער באַמיט אַרויסצופירן אַ ניי ווינקעלע און אַ נייעם מאַניער פון דער אַלטער טעאַטער־קונסט. און אין יעדער פון זיי איז שטרענג אָפּגעהיט געוואָרן די ריין־טעאַטראַלע, אומיסטנדיקע פאָרם פון אויפפירונג און שפּיל, די גאַנצע פּרימיטיווע חנעוודיק טעאַטראַלע קאָנווענציאָנעלקייט, וואָס האָט אַזוי אַפּעלירט און דערפרייט די צוקוקער פון די אַלטצייטיקע פאָרשטעלונגען. אַזוי זענען די קאַרטאָנענע נאַיוו־באַמאָלטע קליינע הייזלעך, אַ געמאָלט בוימעלע און שעפּעלעך גענוג געווען, אַריינצופירן דאָס פּובליקום אין דער שטימונג, אַז די האַנדלונג אין דער פּאַסטאָראַלע קומט פאָר אין פעלד. אַזוי איז אויך אַ הילצערן פערדל אויף רעדלעך און אַ שטאַרק קאָלירטער קאָסטיום גענוג געווען, דאָס פּובליקום זאָל פאַר זיך זען אַ רייטער אויף זיין פייערדיקן פערד.

יעווריעינאָווס פאַרלאַנג פון טעאַטראַלישקייט איז נאָך געגאַנגען אַזוי ווייט, אַז ער האָט זיך נישט אָפּגעשטעלט בלויז ביים טעאַטראַליזירן דאָס טעאַטער. ער האָט נאָך געפּאָדערט די טעאַטראַליזירונג פון לעבן. ער האָט אין אַ גאַנצער ריי וויסנשאַפטלעכע פאָרשונגען באַוויזן, אַז אונזער איינגעבוירן געפיל פאַר טעאַטראַלישקייט, פאַר וועלן זיין עפּעס אַנדערש, ווי מיר זענען אין דעראמתן, דאָס געפיל פאַר פאַרשטעלן זיך, איז שטאַרקער און בולטער, ווי אונזער געפיל פאַר עסטעטישקייט, ווי אונזער באַדערפעניש פאַר קינסטלערישע איבערלעבונגען. דער חוש פאַר טעאַטראַלישקייט איז איינער פון אונזערע הויפּט־אינסטינקטן, פּונקט ווי ליבע אָדער הונגער. דאָס געפיל

פאַר טעאַטראַלישקייט איז אין מענטשן אפילו שטאַרקער און עלטער, ווי דאָס רעליגיעזע געפיל. ביים היינטיקן טאָג נאָך קאָן מען געפונען פאַרשידענע ווילדע שבטים, וואָס האָבן נישט דעם מינדסטן באַגריף וועגן דער עקזיסטענץ פון אַ גאָטהייט, אָבער ביי יעדן פון זיי איז שאַרף אַנטוויקלט דאָס געפיל פאַר טעאַטראַלישקייט, פאַר פאַרשטעלן זיך, באַפוצן זיך מיט פעדערן, טאַטוירן זיך דאָס לייב, נאָר כּדי צו דערשיינען אַנדערש, ווי די נאַטור האָט זיי באַשאַפן.

אונזער גאַנץ לעבן, ווייזט יעוורעינאָוו אויף, גייט דורך אונטערן צייכן פון טעאַטראַלישקייט. סיי אונזערע רעליגיעזע פּראָצעסיעס און מנהגים, סיי אונזער האַלטן זיך אין געזעלשאַפט, ווען מיר ווילן מאַכן אַ גוטן איינדרוק, און סיי אונזער שפּילן דעם העלד אָדער דעם איידעלן, כּדי צו געפעלן די, אין וועמען מיר זענען פאַרליבט — אַלץ איז נאָר איין גרויסער אויסדרוק פון דעם געפיל פאַר טעאַטראַלישקייט, וואָס איז אין אונז איינגעבוירן. און מיר דאַרפן זיך נישט שעמען מיט דעם געפיל און דאַרפן נישט זוכן עס צו אונטערדרוקן. פאַרקערט, מיר דאַרפן מיט אַלע כּוחות קעמפן קעגן דער מאָנאָטאָניע פון לעבן. מיר דאַרפן מיט אַלע מעגלעכקייט דערמוטיקן אונזער פאַרלאַנג, אַוועקצוגיין פון זיך אַליין, און אַלצדינג אַרום אונז פאַרשלייערן און פאַרצירן מיט די בלענדנדיקע פליטערלעך פון טעאַטראַלישקייט.

אָבער אויב יעוורעינאָווס וועלן טעאַטראַליזירן דאָס לעבן האָט צוליב פאַרשידענע סבּות נישט געקאָנט אַוועקגיין ווייטער פון דער טעאָריע און האָט קיין שום פּראַקטישע פאָרמען נישט אָנגענומען — אַ חוץ עטלעכע פּיעסעס, אין וועלכע ער האָט געפּרוווט אויף אַ גאַנץ אַמוזאַנטן אופן באַווייזן, ווי אַזוי דאָס טעאַטער ווערט אַריינגעפלאָכטן אין טעגלעכן לעבן: „דער עיקר” און „די שיף מיט צדיקים” — האָבן אָבער זיינע טעאָריעס פון „טעאַטראַליזירן דאָס טעאַטער” געהאַט אַ מער פּראַקטישע פאַרווענדונג, און געפונען אַן אויסדרוק סיי אין זיינע אייגענע און סיי אין מייערכאָלדס אויפטוען.

דער זעלבער פּרינציפּ פון פרייער טעאַטראַלישקייט האָט אויך שפּעטער געפירט צו דער באַשאַפונג פון פראַנטסואַ קאָפּאָס „וויו־קאָלאָמביע“־טעאַטער אין פּאַריז, און צו די פאָרשטעלונגען פון מאַקס ריינהאַרדט אויף דער סטאַבילער בינע פון דעם ווינער „רעדוטן־זאַל“. אין ביידע טעאַטערן איז די בינע, מיט גאַנץ קליינע ענדערונגען, געבליבן תמיד די זעלבע — אָן ראַמפּע־ליכט, אָן פורהאַנגען און מיט אַ מינימום דעקאָראַציעס. זי האָט קיינמאָל נישט געזוכט צו באַהאַלטן איר עכט־טעאַטראַליש קאָנווענציאָנעלן כאַראַקטער. זי האָט געוואָלט דינען נאָר פאַר אַ בינע—אַן אָרט, וווּ עס דאַרף זיך אָפּשפּילן די סצענישע האַנדלונג און די קונסט פון אַקטיאָר.

דאָס אָנערקענען פון „שפּילן“ אין טעאַטער און די פאָדערונג פון טעאַטראַליזירן דאָס טעאַטער, האָט געמוזט דערפירן צו דער פאָדערונג פון שאַפן דעם מ ײ ס ט ע ר־אַקטיאָר. אויב דער אַקטיאָר און זיין שפּילן שטייט אין צענטר פון דער טעאַטער־שאַפונג, אויב ער איז עס דער מכשף, וואָס דאַרף מיט זיינע כשוף־שפּרוכן אַרויסרופן אין אונז געפילן און איבערלעבונגען — דאַרף ער זיין אַ מייסטער אין זיין קונסט. ער מוז באַהערשן זיין מאַטעריאַל: קערפּער, פּנים, שטים אויף דעם געשיקסטן אופן. ער מוז קאָנען געבן זיין קערפּער יעדע בויגעוודיקייט און גראַציעזקייט, וואָס זאָל אַליין זיין אַ קונסט־ווערק פון פּלאַסטיק. זיין שטים דאַרף זיין בויגעוודיק און פריי, זי זאָל מיט איינאיינציקער אינטאָנאַציע קאָנען אַרויסרופן אין אונז די גאַנצע גאַמע פון פרייד און צער, געלעכטער און טרויער. זיין פּנים און זיין מימיש שפּיל דאַרף זיין אַנטוויקלט ביז דער העכסטער מדרגה, עס זאָל קאָנען בליציק גיך אָפּשפּיגלען דעם לייכסטן שאָטן פון איבערלעבונג.

נאָר אַזאַ מייסטער־אַקטיאָר קאָן ווערן דער אוממיטלבאַרער שאַפער פון דער טעאַטער־קונסט, ווי עס זענען געווען די אַקטיאָרן־ווירטואָזן פון דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע“. אַזוי אַרום הייבט אָן פאַרווירקלעכט צו ווערן דער חלום פון געאָרג פוקס וועגן אַקטיאָר־טענצער, וואָס זיין קערפּער איז אַנטוויקלט און

קולטיווירט ביז דער העכסטער מדרגה. אזוי ווייט וואקסט און ווערט קלאָר די ראָל פון אַקטיאָר אין טעאַטער, אַז ריינהאַרדט זאָגט זיך אַרויס אין איינער פון זיינע ווייניקע עסייען איבער דער טעכניק פון אַקטיאָר, אַז אַלץ אין טעאַטער דאַרף באַטראַכט ווערן פון קוק-ווינקל פון אַקטיאָר און זיין שפּילן. ער פאָדערט, אַז סיי דער פּיעסע-שרייבער, סיי דער דעקאָראַטאָר, סיי דער עלעקטראָטעכניקער, זאָלן זיין אַקטיאָרן און באַנעמען אַלץ אויפן אַקטיאָרישן שטייגער. און אפילו סטאַניסלאַווסקי דערקלערט סוף כל סוף, אַז דער וויכטיקסטער פאַקטאָר אין טעאַטער איז דער אַקטיאָר, און דער רעזשיסאָר איז נישט מער ווי אַ הייבאַם, וואָס העלפט אים אין דער קינסטלערישער געבורט.

אָבער אויב מייערכאָלד און יעווריעינאָוו האָבן ענדלעך אָנערקענט דעם אַקטיאָר ווי דעם עיקר, און האָבן זיך אָפּגעזאָגט פון רעפּרעזענטירנדיקן פּרינציפּ, פון וועלן באַהאַלטן דעם טעאַטראַלן כאַראַקטער פון אַ פאָרשטעלונג, קאָן מען נישט זאָגן אַז זיי האָבן זיך אויך אינגאַנצן אָפּגעזאָגט אויך פון פּרינציפּ אַז דאָס פּובליקום איז אַ דירעקטער טייל פון דער פאָרשטעלונג, וועלכער העלפט אויף אַן אַקטיוון אופן מיט אין דער טעאַטראַלער שאַפונג. יעווריעינאָוו דערקלערט ביי פאַרשידענע געלעגנהייטן, אַז די אויפגאַבע פון דער „מאָנאָדראַמע” איז צו שאַפן אַ בריק, איבער וועלכער דער צוקוקער זאָל אַרויפגעבורענגט ווערן אויף דער בינע, און ס'זאָל זיך אים אויסווייזן, אַז ער אַליין איז עס, וואָס שפּילט און האַנדלט. אויך מייערכאָלד האָט אין זיינע פאַרשידענע אויפפירונגען באַנוצט אַלע מיטלען, כדי צו צעברעכן די מחיצה צווישן צוקוקער און אַקטיאָר און אריינצוציען דאָס פּובליקום אין שפּיל.

אזוי האָט ער אין „אינטערמעדיען-הויז” אין געוויסע פּיעסעס די אַקטיאָרן געלאָזט קומען און אָפּגיין דורכן זאַל. ער פלעגט זיי אויסזעצן אויף די טרעפּ, וואָס האָבן געפירט פון דער בינע אין זאַל אַריין. אין געוויסע סצענעס האָט ער די אַקטיאָרן געלאָזט אַנטלויפן פון דער בינע אין זאַל אריין

און דאָרט פּאָרטזעצן זייער שפּילן. מייערכאָלדס שפּעטערדיקע טעטיקייט אין זיין „מאַסן-טעאַטער“ איז אויך אינגאַנצן באַגרינדעט אויף דער אויפנעמבאַרקייט פון צוקוקער און אויף זיין געפיל פון אימיטאַציע; אויף דעם, וואָס ער איז פעיק אַריינגעצויגן צו ווערן אין דער האַנדלונג אויף דער בינע, און אָנהויבן נאָכצוטון און מיטשפּילן מיט די האַנדלענדיקע אַקטיאָרן.

אינגאַנצן זיך באַפרייט פון פּובליקום אַלס אָנטיילנעמער האָט ערשט אַלעקסאַנדער טאַיראָוו, ווען ער האָט געשאַפן דאָס, איצט שוין באַרימטע „קאַמער-טעאַטער“.

מען קאָן זאָגן, אַז טאַיראָוו האָט אָנגעהויבן דאָרט, ווו מייערכאָלד און יעווריעינאָוו האָבן אויסגעלאָזט. אויב די אַרבעט פון די לעצטע האָט זיך באַוועגט צווישן די צוויי אַקסן פון רעפּרעזענטאַציע און פּרעזענטאַציע, בויגנדיק זיך אַמאָל נענטער צו איין זייט און אַמאָל צו דער צווייטער, איז די שאַפונג פון דעם לעצטן געווען אַ ריין פּרעזענטאַטיווע, אָן וועלכן עס איז סימן פון קאָמפּראָמיס. טאַיראָוו האָט אָפן און פריי באַצייכנט דעם צוקוקער ווי אַ בלויזן געניסער, וועלכער טאָר זיך אויף קיין פאַל נישט אַריינמישן אין דער שאַפונג פון דעם אַקטיאָר, פּונקט ווי דער געניסער פון אַ קונסט-בילד האָט אויף קיין פאַל נישט קיין רעכט זיך אַריינצומישן און מיטהעלפן אין דער שאַפונג פון דעם מאָלער. דאָס וואָס דער געניסער פון אַ קונסט-בילד נעמט אויף דאָס געשאַפענע שוין נאָכדעם, ווי דער שאַפונגס-פּראָצעס איז געענדיקט און דער געניסער פון דער טעאַטער-קונסט נעמט אויף דאָס געשאַפענע אינם פּראָצעס פון שאַפן, בייט גאָרנישט די לאַגע. די קונסט פון טעאַטער און פון אַקטיאָר איז אַזוי קאָמפּליצירט, און פאָדערט אַזאַ שטאַרקע צוגרייטונג און פּרעציזקייט, וואָס קאָן אויף קיין פאַל נישט דערלאָזן דאָס צופעליקע, ספּאָנטאַנע אַריינמישן זיך מצד דעם צוקוקער.

טאַיראָוו האָט אינגאַנצן אָפּגעװאָרפֿן די דורך קרעגן און מייערכאָלדן אָנגענומענע השערות, אַז דאָס טעאַטער דאַרף דערפילן די פונקציעס פון קלויסטער, וווהין דאָס פּובליקום דאַרף קומען זיך צוזאַמענגיסן מיט די אַקטיאָרן אין דער טעאַטראַלער

עבודה. ער באַווייזט, אַז דאָס געפיל פון קלויסטערלעכקייט, פון וועלן זיך צוזאַמענגיסן און אויף אַן אַקטיוון אופן אָנטייל נעמען אין דער פאָרשטעלונג איז פרעמד דעם טעאַטער. דאָס געפיל האָט בלויז געהערשט ביים אַנטיקן פובליקום אין דער צייט, ווען דאָס טעאַטער איז נאָך געווען אַ הויל תּפילה־טון, איידער עס האָט אָנגענומען זיינע אייגנאַרטיקע באַשטימטע פאָרמען, און עס איז געוואָרן אַ זעלבסטשטענדיקע קונסט מיט אַ גאַנץ באַשטימטן אַמוזירנדיקן צוועק.

ער באַווייזט אויך, אַז דעם פובליקומס אַריינמישן אין דעם, וואָס קומט פאָר אויף דער בינע, העלפט נישט, נאָר פאַרקערט, מאַכט אַ תּל פון דער טעאַטער־פאָרשטעלונג. ווי אַן אילוסטראַציע דערציילט ער, אַז ווען בשעת אַ פאָרשטעלונג אין אַ בריסעלער טעאַטער האָט אַן אַרטיסט אויסגעשריגן די ווער־טער פון זיין ראָל: „די ליבע צום פאָטערלאַנד איז הייליק", איז דאָס פובליקום אַזוי שטאַרק באַגייסטערט און אָנגעצונדען געוואָרן פון דער רעוואָלוציאָנערער שטימונג, וואָס האָט זיך געטראָגן פון דער בינע, אַז אַלע ווי איין מאַן זענען אויפגע־שפרונגען פון זייערע ערטער, געכאַפּט יעדער עפּעס, וואָס איז אים געקומען אונטער דער האַנט, און זיך געלאָזט פון טעאַ־טער איבער די גאַסן אין אַ רעוואָלוציאָנערער דעמאָנסטראַציע דאָס פובליקום איז טאַקע אָנגעשטעקט געוואָרן מיט דער אַק ציע אויף דער בינע, די אַקטיאָרן האָבן זייער ציל דערגרייכט אָבער פון דער פאָרשטעלונג איז געוואָרן אַ תּל.

אַ צווייטער ענלעכער פאַל, וואָס אילוסטרירט די שעד, לעכקייט פון פובליקומס אָנטיילנעמען אין דער פאָרשטעלונג, האָט געטראָפן אין מאָסקווער „קינסטלערישן טעאַטער", בעת מען האָט געשפּילט „די קינדער פון דער זון". אין דריטן אַקט קומט פאָר אַ פּאָגראָם. דאָס פובליקים האָט זיך אַזוי גע־האַט אַדורכגענומען מיט דער האַנדלונג, און האָט זיך אַזוי אַריינגעלעבט אין דער אמתדיקייט פון דער פאָרשטעלונג, אַז בשעת דער פּאָגראָם־סצענע איז אין טעאַטער געוואָרן אַזאַ

טומל, אַזעלכע געשרייען און היסטעריקעס, אַז די פאָרשטעלונג האָט געמוזט איבערגעריסן ווערן.

עס מוז איינמאָל פאַר אַלעמאָל קלאָר ווערן, אַז דאָס פּובליקום דאַרף זיין פאַראינטערעסירט אין דער פאָרשטעלונג בלויז ווי אַן אויפנעמער און געניסער. און דערביי דאַרפן די צוקוקער תמיד געדענקען, אַז זיי זענען נישט מער ווי צוקוקער און געפינען זיך אין אַ טעאַטער, ווו זיי זעען אַ פאָרשטעלונג.

און פונקט אַזוי דאַרף דער אַקטיאָר אויף קיין איין מינוט נישט פאַרגעסן, אַז ער איז אַן אַקטיאָר, וואָס שטייט אויף דער בינע און שפּילט פאַר אַ פּובליקום. להיפך צו סטאַניסלאַווסקין, וואָס האָט זיינע אַקטיאָרן דערצויגן, זיי זאָלן זוכן אַ שייכות בלויז איינער מיט דעם צווייטן, אינגאַנצן איגנאָרירנדיק דאָס פּובליקום. און להיפך צו מייערכאָלדן און יעוורעינאָוון, וואָס האָבן דורך זייערע אַקטיאָרן געזוכט צו ווירקן אויפן פּובליקום, עס זאָל ווערן אַ טייל פון דער פאָרשטעלונג.

פון דעם אַקטיאָר פאָדערט טאַיראָוו קודם כּל אַ טאָפּלטע אויסבילדונג, אַ צווייענדיקע טעאַטער-טעכניק. די טעכניק פון דער נשמה, וואָס דאַרף ווערן אַזוי אויסגעאיידלט, אַז זי זאָל קאָנען האַלטן וואַך זיין שעפערישע פאַנטאַזיע. דעם אַקטיאָרס גייסטיקע אויסבילדונג דאַרף דערגרייכן ביז צו דער מדרגה פון דער יאָגי-קאָנצענטרירטקייט, פון יענער נשמה-דערהויבונג, וואָס איז פאַרבונדן מיט אָט דער אינדישער פילאָזאָפיע. אָבער נאָך אַ גרעסערע וויכטיקייט לייגט ער אויף דער טעכניק פון קערפּער. דעם אַקטיאָרס קערפּער איז דער איינציקער מאַטעריאַל, פון וועלכן ער שאַפט. זיין קערפּער דאַרף אַזוי ריטמיזירט און אויסגעאיידלט ווערן, אַז ער זאָל דערגרייכן די פולקאָמענע פּרעציזקייט און פלינקייט פון דעם צירק-אַקראָבאַט. דער אַקטיאָר דאַרף זיך לערנען טראָגן אויף דער בינע נישט נאָר דעם בינע-קאָסטיום, נאָר קודם כּל זיין אייגענעם קערפּער. דערפאַר האָט טאַיראָוו אַזויפיל וויכטיקייט אָפּגעגעבן דעם שטודירן די פּאַנטאָמימע. וואָרום אין אָט דער פאָרם פון אמתער

אַלטער טעאַטער-קונסט האָט ער געזען די גאַנצע שיינקייט און די גרויסע מעגלעכקייט פון עמאָציאָנעלן אויסדרוק און פון פרייען זשעסט, וואָס פאַרייניקן זיך דורך דער אַקטיאָרישער אַנטאַזיע אין איין האַרמאָנישער גאַנצקייט.

און פונקט אַזוי ווי דער קערפּער, דאַרף טעאַטראַלי פאַויסגעבילדעט ווערן דעם אַקטיאָרס שטים. זיין שפּראַך מוז זיין דינאַמיש פליסיק, זי מוז שטראָמען עלאַסטיש און פריי, זי מוז זיין אַזוי ריטמיש באַוועגלעך, אַזוי בילדלעך און געפּאָרעמט, זי זאָל קאָנען „שאַפן אירע אייגענע מיזאַנסצענעס". דער קלאַנג פון אַקטיאָרס שטים דאַרף זיין העל און בויגעוודיק, ער זאָל מיט דער קלענסטער אָנשטרענגונג קאָנען איבערגיין פון רעדן צו געזאַנג און פון פּיאַנאָ צו פאָרטע. פונקט ווי זיין קערפּער דאַרף אָן דער קלענסטער שווערקייט קאָנען איבערגיין פון געווענלעכן גאַנג אין ריטמישן טאַנץ. פונקט ווי אַלע זיינע גלידער דאַרפן אויפן פולקאָמסטן אופן קאָנען געפינען דעם נויטיקן באַגלייטנדיקן זשעסט צו דער אינערלעכער אַקטיאָרישער עמאָציע.

טאַאיראָוו איז געבליבן אומבאַפרידיקט פון דעם נאַטוראַליסטישן טעאַטער מיט זיין אַנאַליטישן גריבלען זיך אין דער מענטשלעכער נשמה און זיין סיסטעם פון פּסיכאָלאָגישן איבערלעבן, אָן דער אויסערלעכער טעאַטראַלער פאָרם; יענעס טעאַטער, וואָס האָט געשאַפן די טעזע: „אַלץ מוז זיין ווי איןווירקלעכן לעבן". עס האָט אים אָבער אויך נישט באַפרידיקט דאָס קאָנדיציאָנעלע טעאַטער מיט זיין בלויז אויסערלעכער עסטעטישער פאָרם און זיינע אויסגערעכנטע בילדלעכע זשעסטן, אָן דער טיפער עמאָציאָנעלער איבערלעבונג; יענעס טעאַטער, וואָס האָט געשאַפן די אַנטיטעזע: „קיין זאַך טאָר נישט זיין ווי אין געוויינלעכן לעבן". ווי אַ סינטעזע פוןביידע האָט ער געשאַפן דאָס ס י נ ט ע ט י ש ע טעאַטער, וואָס זוכט צו פאַראייניקן אינערלעכע עמאָציע מיט אויסערלעכער פאָרם, טיפע נשמהדיקע איבערלעבונג מיט ריין טעאַטראַלער אַקטיאָרישער פּלאַסטיק. אַזוי אַרום האָט ער ביי זיינע אַקטיאָרן גע-

שאַפן דעם טיף־דורכגעפילטן עמאָציאָנעלן זשעסט.
אַזוי אַרום האָט ער אויך פעסטגעשטעלט די סינטעטישע טעאַטער־פאָרם, וואָס דאַרף פאַראייניקן די אַלע ביז איצט צעטיילטע פאַרשידענע סצענישע עלעמענטן — טאַנץ, געזאַנג, וואָרט און פּאַנטאָמימע, און אפילו אַקראָבאַטיק — אין איין אומצעטיילבאַרער גאַנצקייט.

ערשט דעמאָלט האָט זיך טאַיראָוו גענומען שאַפן דאָס, וואָס ער רופט די פּאַסיקע בינע־אַטמאָספער, אָרגאַניזירן דעם בינע־קאַסטן, דאָס אָרט, ווו עס שפּילט זיך אָפּ די אַקטיאָרישע קונסט. אים זענען געווען גלייך דערווידער סיי די נאַטוראַליסטישע דעקאָראַציע, וואָס דערשטיקט דעם אַקטיאָר מיט אירע צונויפגעטראָגענע דעטאַלן, און סיי די קאָנדיציאָנעלע פלאַך־געמאָלענע דעקאָראַציע, וואָס פּענטעט אים און לאָזט אים נישט פריי זיך באַוועגן. ער האָט געזוכט צו שאַפן אַזאַ בינע־אַטמאָספער, וואָס זאָל, פאַרקערט, העלפן דעם אַקטיאָר, אים געבן אַ מעגלעכקייט בולטער אַרויסצוברענגען זיין קונסט, נאָך אויסדריקלעכער און אָנגעזעענער מאַכן זיינע זשעסטן און באַוועגונגען.

אין פאַרלויף פון זיין זוכן איז אים קלאָר געוואָרן די גרויסע מעלה, וואָס די געבויטע, דריי־געמאָסטיקע דעקאָראַציע האָט איבער דער פלאַך־געמאָלענער. דער דריי־געמאָסטיקער אַקטיאָר קאָן זיך בעסער אויסלעבן און ווערט מער אָנזעעוודיק אין דער אטמאָספער פון אַרכיטעקטאָנישע דעקאָראַציעס. און נאָך קלאָרער איז אים געוואָרן די גאַנצע באַגרענעצטקייט און אומבאַוועגלעכקייט פון דעם גלאַטן, איינפאַכיקן בינע־דיל, וואָס האַלט דעם אַקטיאָר כּסדר אויף איין מאָנאָטאָנער הויך. ער האָט געזען, אַז די וויכטיקסטע ראָל אין בינע־קאַסטן שפּילט דער דיל, די בינע־בריק, וועלכע איז די באַזע, דער גרונט, אויף וועלכן עס קומט אויס זיך צו באַוועגן דעם הויפּט־שאַפער אויף דער בינע — דעם אַקטיאָר. דעריבער האָט טאַאיראָוו דעם גאַנצן שווערפּונקט און די גאַנצע אויפמערקזאַמקייט קאָנצענטרירט אויף דעם בינע־דיל. אָנשטאָט אַן איינפלאַכיקן

שטח, האָט ער אים געבויט פון פאַרשידענע זיך אויפהויבנדיקע און זיך אַראָפּלאָזנדיקע פלאַכן און הויכקייטן.

דער רעזולטאַט איז געווען אַן אומגעהויערער.

פון איין זייט האָבן די פאַרשידענע פלאַכן אויף אַ ווונ־דערלעכן אופן באַלעבט די האַנדלונג, וואָס האָט זיך אָפּגע־שפּילט אויף זיי, זיי האָבן מעגלעך געמאַכט דאָס שטייגן און פאַלן פון דעם אַקטיאָרס שפּילן, ווי עס האָט געפאָדערט די דראַמאַטישע אַקציע פון דעם געגעבענעם מאָמענט. פון דער צווייטער זייט האָבן זיי געגעבן די מעגלעכקייט צו פאַרבולטן די ריטמישע האַרמאָנישקייט פון דעם אַקטיאָרס קערפּערלעכע באַוועגונגען. די פאַרשידענע פלאַכן און הויכקייטן האָבן מעג־לעך געמאַכט אַזאַ אוצר פון נייע מיזאַנסצענעס, שטעלונגען און גרופּירונגען, פון וועלכע דאָס נאַטוראַליסטישע אָדער קאָנ־דיציאָנעלע טעאַטער האָט אפילו נישט געקאָנט חלומען. ווייל אויב פריער האָבן די אַקטיאָרן געקאָנט זיך באַוועגן אויף דער בינע נאָר פון רעכטס צו לינקס, אָדער פון דער ראַמפּע צום הינטערגרונט, האָט זיי דער נייער בינע־געבוי געגעבן אומאויסשעפּלעכע מעגלעכקייטן זיך צו באַוועגן אויך פון אונטן אַרויף און פון אויבן אַראָפּ.

דורך דעם, וואָס מען האָט געקאָנט אַרויסברענגען פאַר־שידענע האָריזאָנטאַלע, זיגזאַגישע, געבויגענע פלאַכן אָדער טרעפּ, איז מעגלעך געוואָרן אויף אַ בולטן אופן אַרויסצוברענגען דעם באַ־זונדערן ריטם, וואָס יעדע פּיעסע האָט אין זיך, און וואָס דאַרף קלאָר ווערן אין יעדער אויפפירונג. און ווען אַ פּיעסע האָט אין זיך צוויי הויפּט־מאָטיוון, צוויי באַזונדערע קעגנגעזעצטע ריטמען, האָט דער נייער געבוי פון דער בינע מעגלעך גע־מאַכט, אַז ביידע באַזונדערע ריטמען זאָלן קאָנען אויסגעשפּילט ווערן. אַזוי, למשל, אין אַניענסקיס „פאַמירא קיפאַריד״, ווו אויף אַ וואַקכאַנאַלישן הינטערגרונט שפּילט זיך אָפּ די טיפע טראַגעדיע פון דער מוטער אַריאַפּ׳ס ליבע צו איר אייגענעם פאַרלוירענעם זון, ווערן די צוויי, זייט ביי זייט גייענדיקע

און דאָך פאַרשידענע ריטמען אַרויסגעבראַכט אין דעם בינע־געבוי אויף אַזאַ אופן: דער צענטער פון דער בינע איז גע־בויט אין סימעטרישע, גלייך שטייגנדיקע פלאַכן, וואָס דריקן אויס דעם ריטם פון דער טראַגעדיע, די זייטיקע פלאַנען אָבער זענען פאַרנומען מיט טרעפּ, וואָס לויפן אין זיג־זאַג און פּאַסן זיך גיכער פאַר דעם באַקכאַנטישן געבראָכענעם ריטם.

אויך די דעקאָראַציעס בלייבן ביי טאַאיראָוון נישט טויט דורך דער גאַנצער פאָרשטעלונג. זיי זענען דינאַמיש באַוועג־לעך, זיי שטייגן און פאַלן צוזאַמען מיט דעם לעבעדיקן אַק־טיאָר, און בייטן זייערע פאָרמען און קאָלירן, לויט ווי עס בייט זיך די שטימונג און די אַטמאָספער אַרום די האַנדלענ־דיקע אַקטיאָרן. דאָס ווערט געטון אָדער דורך ממשותדיק בייטן די דעקאָראַציעס: ס׳לאָזן זיך אַראָפּ פאָרהאַנגען, ס׳ווערן צו־געשטעלט זייטן־שטיקער. דאָס קאָן אויך דערגרייכט ווערן דורכן בייטן דאָס ליכט, וואָס איז ביי טאַאיראָוון אַ דינאַמי־שער, זיך באַוועגנדיקער, לעבעדיקער כוח, וואָס קאָן צו יעדער צייט איבערבייטן דאָס גאַנצע אויסזען און דעם כאַראַקטער פון דער דעקאָראַציע.

אַזוי איז אין אָסקאַר וואַיילדס „סאַלאָמע״ די בינע צע־טיילט. רעכטס זענען עטלעכע שטיי־קאָלאָנעס איינגעטונקען אין רויטן ליכט. אויף דער לינקער פלאַטפאָרמע איז יוחננס ברונעם, הינטער אַ שוואַרצן פאָרהאַנג, באַגאָסן מיט לבנה־ליכט. ווען עס דערהערט זיך יוחננס וואָרענענדיקע און פּאַטאַלע נבואה: „נאָך מיר וועט קומען אַ מעכטיקערער״, ריקט זיך פונאַנדער דער שוואַרץ־זילבערנער פאָרהאַנג מיט דער אויסגעמאָלטער לבנה. עס אַנטפּלעקט זיך דער שוידערלעכער ברונעם, און הינטער אים זעט זיך אַ ליכטיקער פאָרהאַנג מיט צוויי זילבערנע שטראָמען. ווען סאַלאָמעס שטים הערט זיך פון באַנקעט־זאַל, צעשפּרייט זיך דאָס רויטע ליכט איבער דער גאַנצער טעראַסע. שפּעטער, ווען הורדוס באַווייזט זיך, גייט דאָס רויטע ליכט איבער אין געל. ווען די האַנדלונג ווערט אָנגעשטרענגטער, און סאַלאָמע שרייט אויס: „איך וועל טאַנצן פאַר דיר טעט

ראַרד", גייט, צוזאַמען מיט הורדוסעס פרייד־אויסברוך, דאָס ליכט איבער צוריק אין בלוט־רויט. דער בלויער הינטערשטער פאָר־האַנג רייסט זיך פאַנאַנדער און עס ווייזט זיך א רויטער פאָר־האַנג, פאַרבלוטיקט מיט די שיכּורע לבנה־שטראַלן. און נאָך שפּעטער, ווען די סאָלדאַטן באַגראָבן, אויף הורדוסעס באַפעל, מיט זייערע פאַנצערס די פאַררוקטע פּרינצעסין, לאָזן זיך ווי פון דער לבנה אַראָפּ שוואַרצע שלייערן, און הילן איין מיט זיך די מיט בלוט־ און תאווה־אָנגעזאַפּטע סצענע.

אויך אין „פאַמירא" ווערט די שטורעמדיקע עראָטישע טראַגעדיע פון דער מוטערס זינדיקער ליבע נאָך שאַרפער אַרויסגעבראַכט מיט דער הילף פון ליכט, וואָס בייט זיך כּסדר און גייט איבער פון איין טאָנאַרט אין צווייטן, לויט דער אַנטוויקלונג פון דער האַנדלונג. ווען אריאַפּ איז מתפּלל, איר זון פאַמירא זאָל פאַרלירן זיין געוועט, כּדי ער זאָל קאָנען געהערן נאָר איר אַליין, ווערט דאָס פראָנט־ליכט אויסגעלאָשן און איר גאַנצע פיגור שניידט זיך אַרויס אויפן באַלויכטענעם הינטערגרונט. ווען זי ענדיקט בעטן, שפּילט זיך ווידער אָב די גאַנצע ליכט־בייטעניש, ביז דער פאָרהאַנג פאַלט. און אַזוי כּסדר, אין יעדער אויפפירונג, ווערן סיי דעקאָראַציע, סיי ליכט אַ לעבע־דיקער פאַקטאָר, וואָס מאַכט דורך אַלע שטייגערונגען און דינאַמי־שע בייטענישן צוזאַמען מיט דעם לעבעדיקן, האַנדלענדיקן אַקטיאָר.

אויך אַלע איבעריקע אַקסעסואַרן און מעבלשטיקער אויף דער בינע ווערן ביי טאַיראָוון אונטערגעוואָרפן דעם זעלבן די־נאַמישן פּראָצעס. זיי טאָרן נישט זיין קיין טויטע, שטערנדי־קע מכשירים. זיי דאַרפן, ווי אַלץ אויף דער בינע, האָבן דעם זעלבן צוועק, נאָך באַוועגלעכער צו מאַכן די האַנדלונג און אונטערצושטרייכן דעם שפּיל פון די אַקטיאָרן. זיי דאַרפן ביי גאַנץ לייכטע אומבייטונגען קאָנען אָננעמען פאַרשידענע פאָר־מען, און שאַפן די נויטיקע ליניעס, וואָס זאָלן צום בעסטן אויסדריקן און האַרמאָנירן צו דעם אַקטיאָרס עמאָציעס אין נויטיקן מאָמענט.

אויך בנוגע דעם קאָסטיום איז טאַיראָוו אַוועק פון די

ביז אים אָנגענומענע באַגריפן. נישט דער אַקטיאָר איז פאַרן קאָסטיום, נאָר דער קאָסטיום איז פאַרן אַקטיאָר. דער קאָסטיום האָט נאָר איין צוועק: געבן דעם אַקטיאָר וואָס גרעסערע מעג-לעכקייטן פאַר זיין נייער אויסדריקלעכקייט, נאָך בולטער מאַכן און שאַרפער אונטערצייכענען זיינע זשעסטן, נאָך סצענישער מאַכן זיין פּלאַסטישקייט. עס טאָר נישט זיין אַ צופעליקער קאָסטיום, וואָס שטערט דעם אַקטיאָר. ער דאַרף אַרויסוואַקסן פון דער וועזנטלעכער נויטיקייט פון דער אַקטיאָרישער ראָל. ער דאַרף זיין אַ בינע-קאָסטיום, אַן אַקטיאָרישער קאָסטיום, וועלכער זאָל פאַרענטפערן זיין געברויך, ווי עס טוט עס דער קאָסטיום פון מאַלער, פון קוימענקערער, פון אַוויאַטאָר.

אַ סך געוויכט און אויפמערקזאַמקייט ווערט ביי טאַירעוון געלייגט אויף דער מוזיק, וואָס ווערט ביי אים אַן עצמ'דיקער טייל פון דער פאָרשטעלונג. מוזיק דאַרף דורך איר קלאַנג און ריטם אַקצענטירן און אונטערשטרייכן דעם טעמפּ, די מעלאָדישקייט און דעם שווונג פון דער אַקטיאָרישער באַוועגלעכקייט און סצענישער האַנדלונג.

אַ גאַנץ אַנדערן באַטייט באַקומט די פּיעסע, ד. ה. דער טעקסט, מיט וועלכן מען באַנוצט זיך אין דער פאָרשטעלונג. זי הערט אויף צו זיין אַ באַזונדערער טייל, אַ ליטעראַריש ווערק. זי ווערט אַ וועזנטלעכער עלעמענט פון דער פאָרשטעלונג. זי ווערט אויך אונטערגעוואָרפן דעם זעלבן פּרינציפּ פון דינאַמישקייט און ריטמישקייט ווי אַלע אַנדערע עלעמענטן. דער דראַמאַטיקער און זיין ווערק הערן אויף צו זיין אַ זעלבסט-ציל אויף דער בינע. ער ווערט נאָר באַטראַכט ווי דער טעאַטער-מיטאַרבעטער, וואָס העלפט שאַפן דעם טעקסט-לעכן טייל, מיט וועלכן דער אקטיאָר באנוצט זיך אין שפּילן.

ס'איז אוממעגלעך נישט צו באמערקן דעם נייעם באַטייט וואָס ריטם באקומט ביי טאַיראָוון. מען קאָן זאָגן, אז ריטם איז ביי אים געוואָרן די נשמה, די הויפּט-קראפט, וואָס באלעבט יעדע פאָרשטעלונג און גיט איר דעם באזונדערן קאָלאָריט, די אייגנארטיקע אקצענטירונג. ריטם האָט געהאט דאָס

נאַטוראַליסטישע שטימונגס-טעאַטער און אויך דאָס קאָנדיציאָנעלע טעאַטער. טאַיראָוו אָבער האָט אויפֿן שאַרפֿסטן אופֿן געזוכט בולט צו מאַכן דעם טעאַטראַלן ריטם, אים געבן אַ וויזועלע, כמעט פּלאַסטישע פֿאַרקערפּערונג, סיי אינעם שפּיל פֿון די אַקטיאָרן סיי אינעם איבערבײַט פֿון ליכט און סיי אין די מוזיק-קלאַנגען. ער האָט געלאָזט צוזאַמענקלינגען אַלס באַזונדערע בינע-עלעמענטן און פֿון זיי אַלע אויסגעשמידט דעם איינאיינציקן ריטם פֿון דער סצענישער פֿאָרשטעלונג.

אָבער געבנדיק אַ נײַע אויסטײַטשונג דעם אַקטיאָר, דער דעקאָראַציע און די סצענישע אַקסעסואַרן אויף דער בינע, איז נישט מעגלעך געווען, נישט צו נעמען אין באַטראַכט זייער ממשותדיקייט, זייער רעאַלקייט. דעריבער באַצייכנט טאַיראָוו זײַן נײַ-געשאַפֿענע טעאַטער-פֿאָרם מיטן נאָמען נעאָרעאַליזם. וואָרום ווידער אַמאָל וויל ער אויסמײַדן אי דעם טעות פֿון דעם נאַטוראַליסטישן טעאַטער, וואָס האָט מקריב געווען סײַ דעם אַקטיאָרס פֿאַנטאַסטיש שאַפֿן, סײַ דעם טעאַטראַלן אמת צוליב דער לעכערלעכער לעבנס-געטרײַקייט, אי דעם פֿעלער פֿון קאָנדיציאָנעלן טעאַטער, וואָס האָט געוואָלט דערשטיקן דעם לעבעדיקן אַקטיאָר צוליב די סימבאָליסטיש-עסטעטישע זוכעניש. ס'איז דאָך אוממעגלעך צו איגנאָרירן די רעאַלקייט פֿון דעם לעבעדיקן אַקטיאָר. ער און זײַן שפּילן זענען דאָך רעאַל. רעאַל איז אויך די גאַנצע בינע-אַטמאָספֿערע, אין וועלכער ער שאַפֿט. רעאַל זענען אַלע זאַכן, מיט וועלכע ער קומט אין באַרירונג אויף דער בינע. טאַיראָוו פֿאָדערט בלויז אַ העכערן רעאַליזם, אַ געלײַטערטן בינע-רעאַליזם, אַן איבערגעשאַפֿענע סצענישע רעאַלקייט, וואָס ווערט דערהויבן און געקרוינט דורך דער אַקטיאָרישער קינסטלערישער פֿאַנטאַזיע.

— — — — — — — — — — — —

דאָס איז דער לעצטער אויסדרוק, צו וועלכן דאָס מאָדערנע טעאַטער איז דערווײַל דערגאַנגען, זוכנדיק נײַע וועגן אין שטענדיקן קאַמף צווישן די צוויי הויפּטפּרינציפּן: קאָנווענציאָנאַליזם און נאַטוראַליזם, אָדער גענויער: פּרעזענטאַציע און רעפּרעזענטאַציע.

פעברואר 1926.

אינהאַלט פאַרצייכעניש

הקדמה	I—IV
אסתר רחל קאַמינסקי	3
יעקב אַדלער און דוד קעסלער	13
סעם אַדלער	24
ש. אַנ־סקי און יידישע שוישפּילער	34
טעאַטראַלישקייט ביי גאָלדפאַדענען	43
נאַטוראַליזם אויף דער יידישער בינע	54
קאָלעגיום רעזשי	62
בראָנקס עקספּרעס	69
ברוך אַרנסאָן אַלס טעאַטער־דעקאָראַטאָר	78
דאָס ראָמאַנטישע טעאַטער	91
די זאַלצבורגער פעסט־שפּילן	108
מאַקס ריינהאַרדט	119
י. ב. וואַכטאַנגאָווס טעאַטער־וועג	133
איינפלוסן אין טעאַטער	144
דער אויפבלי פון דער אַמעריקאַנער בינע	154
טעאַטער אָדער דעקאָראַציע	165
טעאַטראַלישקייט אין טעאַטער	173
קאָנסטרוקטיוויזם אין טעאַטער	180
אַ שפּאַציר דורך דער טעאַטער־געשיכטע פון איראָפּע	190
נאַטוראַליזם און קאָנווענציאָנאַליזם אין טעאַטער	217

M-c Gowan Kenneth — Continental stagecraft, New-York 1922.

Мейерхольд Вс. — Театр. сборник „Театр" С.П.Б. 1908

Миклашевский К. М. — Итальянская комедия, сборник Очерки по ист. европ. театра 125—142.

Рафалович С. — Эволюция театра, сборник „Театр"

Ridgeway William—The Drama and dramatic dances of nou European Races. Cambridge 1915

Sand Maurice — The history of the Harlequinade. Philadelphia 1915.

Sayler Oliver — The Russian Theatre under the Revolution. N. Y. 1920.

Sayler Oliver — Max Reinhardt and his Theatre. N. Y. 1924

Старк Е. А. — Старинный театр С.П.Б.

Степун Ф. А. — Основные проблемы театра. Берлин 1923.

Smith Winifred — The Commedia dell Arte. New-York 1912.

Смирнов А. А. — Английский театр в эпоху Шекспира, сборник. Очерки по ист. европ театра 142—179.

Таиров Александр — Записки режисера. Москва

Тиангер К. — Синкретизм и дифференциация поэтических видов (Вопросы теории и психологии творчества С.П.Б. 1909).

Зноско-Боровский Евг. А. — Русский театр начала XX века. Прага.

Winds Adolf — Die Geschichte der Regie, Berlin 1925

ביים צוגרייטן די ארבעט האָב איך זיך באַנוצט מיט פֿאָלגנדיקע קוועלן:

Брюсов Валерий – Реализм и условность на сцене. Сборник „Театр" С.П.Б. 1908.

Bakshy Alexander – The path of the modern Russian Stage. London 1916.

Carter Huntly – The new Theatre of Soviet-Russia. London 1924.

Carter Huntly — The Theatre of Max Reinhardt. London 1914.

Clark Barrett – European theories of the Drama. Cincinati 1918.

Craig Edvard Gordon – On the art of the Theatre. Chicago.

Craig Edvard Gordon – The Theatre advancing. Boston 1919.

Евреинов Николай – Театр как таковой. Берлин 1923.

Эрберг К. – Цель творчества. Москва 1912.

Фукс Георг – Революция театра. С.П.Б. 1911 (רוסישע איבערזעצונג)

Гвоздев – Возникновение сцены и театральнаго здания новаго времени. Очерки по истории – אין זאַמלבוך европейскаго театра. Петроград 1923

Havemeyer Loomis – The Drama of the savage peoples. Yale Univ. 1916.

Керженцев П. М. Творческий театр. Москва – Петроград 1923.

Mautzius Karl — A History of theatrical art in ancient and modern times. London 1921 זעקס בענדער

M-c Gowan Kenneth – The Theatre of tomorrow. New-York 1921.